

OP DEN OMSLAG

Het „Dood Konijn", dat op den omslag staat afgebeeld, is een schilderij van den kunstschilder Karel Wiggers, die met Eduard Rijff, den zeeschilder, tot de meest begaafde Haagsche jongeren behoort.

Momenteel wordt in het Nederlandsche Kunsthuis, Rokin 56 Amsterdam, een tentoonstelling zijner werken gehouden.

Karel Wiggers, die in rijpe gloedvolle kleuren bloemen en figuur schildert, toont zich in dit gave werkstuk, dat opvallend knap van stofuitdrukking is, een gevoelig observator, wiens schilderskwaliteiten te loven zijn.

Karel Wiggers werd in 1916 geboren. Hij studeerde eenigen tijd aan de Academie te 's Gravenhage en later te Munchen.

Peschar

R. HOUWINK

LANDSCHAP EN VOLKSKARAKTER

Bestaat er verband tusschen landschap en volkskarakter? Feitelijk kan men deze vraag niet stellen zonder haar in een bevestigenden zin te beantwoorden. Want hoe zou men ertoe komen „theoretisch" dit verband tusschen landschap en volkskarakter, zij het veronderstellenderwijs, te leggen, indien men niet reeds ergens de realiteit van dit verband ervaren had. Met andere woorden: wanneer men niet reeds *wist*, dat een boer van de klei en een boer van de hei in *twee* „werelden" leven, die slechts enkele „raakpunten" gemeen hebben, en indien men niet van te voren al de overtuiging bezat, dat een bewoner van het vlakke land en een bergbewoner de grootste moeite zullen hebben om elkander te „verstaan", ook al spreken zij dezelfde of een nauw verwante taal.

Niemand, dunkt ons, die om zich heen gezien heeft en getracht heeft zich rekenschap te geven van hetgeen hij zag, zal daarom het verband loochenen, dat er in werkelijkheid tusschen landschap en volkskarakter bestaat. In zooverre kunnen wij de boven gestelde vraag reeds, zooals wij opmerkten, met het stellen zelf beantwoord achten.

Doch wanneer wij vragen naar het verband tusschen landschap en volkskarakter, vragen wij in den grond der zaak naar nog wel iets meer dan naar de constateering van de al dan niet aanwezigheid van een bepaalde feitelijke verhouding. Wij vragen dan niet alleen: bestaat er verband tusschen landschap en volkskarakter, maar: *in hoeverre* bestaat dit verband en *van welken aard* is het? Beheerscht het de gansche menschelijke levenswerkelijkheid of slechts een gedeelte daarvan? En zoo ja: welk?

Deze en dergelijke vragen geven eerst reliëf aan onze oorspronkelijke vraagstelling en maken haar van een statische tot een dynamische vraag.

De mensch in het landschap. Hoe komt de mensch in het landschap? Een consequente beantwoording van deze vraag voert ons (buiten het antwoord, dat het geloof in het eerste boek van den Bijbel op deze vraag vindt en dat aan gene zijde ligt van de door ons geponeerde probleemstelling) in half-historische, half-mythologische verten, waarvan alleen dit ééne zeker is: geen landschap heeft van den beginne af een blijvende oer-bevolking gehad. Als golven der zee zijn de volkeren over elkaar heen gestuwd en de „gevestigde" bevolking van deze streken bijvoorbeeld heeft een betrekkelijk jonge geschiedenis, wanneer men haar vergelijkt met den tijdsduur der bekende geschiedenis der menschheid in haar geheel.

Hieruit blijkt, dat wij voorzichtig moeten zijn met het leggen van wat wij zouden willen noemen: een *biologisch* verband tusschen landschap en volkskarakter. Het is niet zóó, dat een bepaald volk altijd een bepaald landschap bewoont en als het ware „biologisch" aan dit landschap gebonden is; zooals zekere plantensoorten alleen tieren op drassige gronden, terwijl andere aan hooge, droge gronden de voorkeur geven.

Mythologisch moge in een volk weleens een dergelijke voorstelling leven, zij is in strijd, essentieel (en, voor zoover dit na te gaan valt, in den regel ook historisch) met het karakter van den mensch. De mensch toch is geen plantaardig wezen met beperkte verplaatsingsmogelijkheden, maar een wezen met historische opdrachten en een metaphysisch verlangen, dat hem soms als een roekeloozen wervelwind over de aarde stuwt. De mensch heeft hier, zoo kan men het ook zeggen, geen blijvende plaats. Wanneer hij bouwt, bouwt hij voor de toekomst, voor hen die na hem komen. Hij is een schakel in de keten der geslachten. Hij komt en gaat.

En wanneer wij ons afvragen, wat dan toch datgene is, dat hem aan de aarde bindt, niet aan een vage kosmische idee, maar, concreet en onverbiddelijk, aan een bepaald land, een bepaald landschap, een bepaalde streek, moeten wij daarin één der belangrijkste uitingsvormen zien van de polaire spanningen, die het wezen van den mensch beheerschen en waaromtrent Goethe zoo menigmaal diepe wijsheid uitgesproken heeft.

Wat den mensch *bindt* aan zijn landschap — en wij spreken hier nu niet van den individueelen mensch, maar

van den mensch als exponent van de volksgemeenschap, waartoe hij behoort —, *ontbindt* hem ten opzichte van zijn hoogere vermogens en dit geldt in het bijzonder ten aanzien van zijn kultuur-scheppenden arbeid. Deze vermogens komen eerst dan vrij, wanneer een volk zich gebonden heeft aan een landschap. Zoolang dit niet het geval is en de *trek* het wint van de neiging tot vestiging, zal de kultuur van dit volk steeds tot haar primitiefste vormen beperkt blijven. Eerst waar een diepere levensrelatie van blijvenden aard tusschen landschap en volkskarakter ontstaat, vermag een volkskultuur in haar vollen rijkdom te ontbloeien.

Een belangrijke factor hierbij is de biologische, geologische en klimatologische gesteldheid van het landschap. Wij plaatsen hier met opzet de biologische gesteldheid voorop, omdat dier- en planten-vormen, die karakteristiek zijn voor een bepaald landschap (afgezien van de beteekenis, die de flora en de fauna van dit landschap in economisch opzicht voor de volksgemeenschap heeft) van grooten invloed zijn op de ontwikkeling der kultuur en omdat het kultureel aspect van een volk een duidelijken indruk van zijn karakter geeft.

Uiteraard geldt dit ook voor ons volk, ofschoon hier niet minder sterk de geologische en klimatologische gesteldheid van het landschap spreekt en haar invloed heeft doen gelden op het aspect van onze kultuur. Wij denken daarbij in de eerste plaats aan het kultureel overwicht van Holland in de zeventiende eeuw en aan den fabelachtigen opbloei van de schilderkunst in die dagen.

Hieruit spreekt een sterk verband tusschen landschap en volkskarakter, waarbij van een welhaast „organisch" te noemen wisselwerking tusschen beide moet worden gewaagd.

Het „waterland" Holland met zijn blinkende verten en oneindige luchten heeft de oogen gewet, heeft gansch een volk van schilders wakker geroepen en ziende gemaakt. En dit zien van de dingen bij een licht, nu eens overweldigend machtig en dan weer uiterst teer en huiselijk intiem, bleef niet alleen een zintuigelijk scherp, geduldig en ontroerd „waarnemen", het verdiepte en verinnigde zich ook tot een schouwen van dingen, die met het onuitputtelijk spel van licht en schaduw slechts aan te duiden zijn. Zoo ontstond Rembrandt's religieuze kunst, zoo schilderde Vermeer zijn Emmausgangers.

En daarmee is via de kunst gewezen op het hecht verband, dat overal dáár tusschen landschap en volkskarakter ontstaat, waar land en volk tot één organisch geheel versmelten. Men vindt dit overal, meer of minder sterk uitgesproken, in grooter of in minder groot verband, waar het volk „zijn" bodem trouw gebleven is, waar het niet in de groote steden cosmopolitisch vervluchtigd is, of een cosmopolitische wan-kultuur over het platteland heeft uitgestort.

Waar de boer *boer* gebleven is en de provincie-stad *provincie*-stad, waar derhalve de „spanning" tusschen stad en land op natuurlijke wijze zich heeft kunnen ontwikkelen, is het karakteristieke in de verhouding volk en landschap bewaard, ook ten aanzien van de „stedelijke" kultuur, die dan haar „nationaal" (ev. regionaal) karakter behouden heeft. Een vergelijking van steden als Leeuwarden en Groningen spreekt sterk in dit opzicht, beide onbetwistbaar „Nederlandsche" steden in bouw en voorkomen — al is Groningen meer gemoderniseerd in zijn binnenstad dan Leeuwarden —, maar elk met volkomen eigen, respectievelijk Friesch en Groningsch aspect. Het is duidelijk, dat hier het stadskarakter mede bepaald wordt door het omringende landschap, waarin het volk der Friezen en der Groningers sinds eeuwen gevestigd is.

Niet minder duidelijk — wij wijzen terloops op het verschil in landelijke bouwvormen als vallend buiten ons bestek — is het verband tusschen landschap en volkskarakter te bespeuren, wanneer men zijn aandacht op het physiognomische richt en het menschelijk gelaat bestudeert, zooals het naar voren treedt in het eene landschap en in het andere. Een treffend voorbeeld hiervan vindt men in het door ons in samenwerking met den portretfotograaf Hans Gilberg tezamengestelde boek „Verdwijnend volk" (Amsterdam, 1935), waarin wij een boer van de Walcherensche klei en van de Veluwsche zandgronden van overeenkomstige geestelijke „ligging" tegenover elkaar hebben geplaatst en uit welke vergelijking duidelijk blijkt hoezeer er een positief verband moet bestaan tusschen volkskarakter en landschap.

Wat het land *geeft* en wat het land *vraagt*, speelt hier een belangrijke rol. En wij stuiten hier tevens op het laatste gedeelte van onze in den aanvang van onze beschouwingen geponeerde probleemstelling: Beheerscht dit verband tusschen landschap en volkskarakter de gansche menschelijke levenswerkelijkheid of slechts een gedeelte daarvan en zoo ja: welk?

Wat het land geeft en wat het land vraagt, is iets wat niet los staat van hetgeen de mensch vraagt en de mensch geeft. En wat de mensch meent te *mogen* vragen en wat hij meent te *moeten* geven, staat op zijn beurt niet los van de verhouding, waarin de mensch zich bevindt ten opzichte van de macht, die hij als Heer over leven en dood boven zich erkent. In zijn werk, bij al hetgeen de mensch doet of nalaat, is hij gebonden aan deze macht. Er is niemand bij wien men dit duidelijker bespeurt dan bij den boer. Vandaar dan ook, dat men niet zeggen kan, dat het verband tusschen landschap en volkskarakter de gansche menschelijke levenswerkelijkheid beheerscht. De mensch is meer dan het landschap. Hij behoort niet tot zijn flora en fauna, zooals het misschien wel eens schijnt, maar hij is een eigensoortig wezen, dat juist in deze spanning tusschen „volk" en „land" zijn eigensoortigheid bezit en.... bewaart.

Verwordt hij tot den modernen confectie-mensch, dan ontwortelt hij niet slechts als „volk", maar ook als „mensch". Het verband tusschen volk en land gaat dan niet slechts teloor, maar ook de binding van den mensch aan God als Heer over leven en dood gaat te niet. De moderne confectie-mensch is de mensch zonder God. En, hier sluit zich de vicieuze cikel onherroepelijk: de mensch zonder

God is de mensch zonder naaste, de ontmenschelijkte mensch.

Voor dezen mensch is het landschap geworden tot décor of tot exploitatie-terrein; maar niets verbindt hem meer met dit landschap van binnen uit. Hij doorreist het zonder het te zien. Hij bewoont het zonder het te kennen. Hij bebouwt het zonder dat zijn zweet de aarde bevrucht. Het is hem een uiterlijke schijn of een ding, maar hij heeft er geen organische relatie mee. Het „zegt" hem niets en hij „vraagt" het niets. Hij neemt en hij gaat en hij is als een schim, die ronddoolt zonder ergens rust te vinden.

Bezie het gelaat van den modernen confectie-mensch, die geen contact meer met de aarde noch met den hemel heeft en wiens voeten rusteloos over het vale asfalt gaan: het is leeg, vlak, dor. De levende vlam is gedoofd. Slechts een stereotiepe glimlach suggereert, dat de wanhoop nog niet volkomen is.

En plaats nu tegenover dit gelaat het gelaat van een boer, dat zijn eigen geschiedenis draagt; een gelaat, dat even natuurlijk gegroeid is als een plant, maar van binnen uit; een gelaat, waaraan het leven niet is voorbijgegaan, maar waarop het zijn geheimzinnige runeteekens heeft gegrift. Dit gelaat behoort bij het landschap, is er in zekeren zin de menschelijke vormgeving van. Misschien demonstreert zich dan ook nergens zoo duidelijk het verband tusschen landschap en volkskarakter dan op het menschelijk gelaat. Een mensch, die opgegroeid is te midden van de welige klei en met het uitzicht op de grijze schorren, heeft een ander gelaat dan de mensch, die op smalle zandwegen tusschen hei en jeneverbes het loopen heeft geleerd. En hij heeft niet alleen een ander gelaat, maar ook een ander karakter. Want wat van buiten anders is, is ook van binnen anders.

Te weinig is tot nog toe, naar het ons voorkomt, de aandacht geschonken aan deze dingen. Te weinig heeft men den mensch *in* het landschap gezien; te weinig ook zijn wij er ons zelf van bewust, hoezeer wij, voorzoover wij nog niet ópgegaan zijn in de massa-bevolking van de groote stad, zelf behooren tot en geworteld zijn in een bepaald landschap en de atmosfeer daarvan niet ontberen kunnen, willen wij niet in ons leven en in ons werk ontwortelen. Een mensch heeft de aarde noodig èn den hemel om als „mensch" te kunnen leven. Het eene zoowel als het andere. Het lijkt er af en toe veel op, of wij dit vergeten zijn: of wij alleen nog maar weten van de aarde, of alleen nog maar willen hooren van den hemel.

En wat dit eerste betreft is het dan meestal zóó, dat wij alleen nog maar willen weten van een tot slaaf gemaakte aarde, doch niet van een moeder-aarde, waarvan de onlangs overleden dichter Boutens deze schoone woorden geschreven heeft:

> Voorgoed uit al Gods sterren ken ik de eigen moeder mijn:
> Daar is niets in de wijde heemlen als uw oogenschijn.
> Hoe vindt de schaamte mijner oogen, moeder, u onveranderd schoon;
> Hoe bleeft gij trouw en goed, moeder, voor den ontrouwen zoon!

In deze woorden staat wel zeer klaar het wezenlijke van de verhouding van mensch en aarde uitgezegd, die het fundament uitmaakt van al wat over het verband tusschen volkskarakter en landschap kan worden opgemerkt.








JOEP WILLEMS

Noord en Zuid in de Schilderkunst

Elementair is de schilderkunst en direct; zij imiteert niet, zij volgt het leven niet op een afstand; zij is integendeel opgenomen in en vergroeid met het levensgevoel der menschen: uiting en verdichting van het leven zelf. Zij behoort niet tot het domein van den dood, maar ontspruit aan den eeuwigen en onpeilbaren stroom van het leven. Als „plastische" kunst is zij minder intellectueel, meer psycho-musculair, meer physiologisch van aard, dan het woord. Hierin schuilt haar sterkte en haar zwakte. Haar strekte vooral, want wanneer het wezen, het leven, niet uit de stof breekt, rest slechts technisch kunnen, blijft het doode beeld. De ruimte tusschen leven en dood, tusschen kunst en onwaarde is er nauwer, de band tusschen stof en geest, tusschen lichaam en ziel meer onverbrekelijk dan elders.

Verticaal gezien, treft, ondanks de groote verscheidenheid in de historische lagen, de continuïteit van het rhythme, dat alle wijzigingen in de verhouding van den kunstenaar tot het object in den greep van het onvergankelijke houdt.

De Christusfiguren van de catacomben, jong en baardeloos, groeien uit tot ernstige gestalten met ros haar en lichte oogen in de tijden der volksverhuizingen. De vorm verandert, het rhythme blijft.

De kerkelijke kunst ruimt plaats in voor de profane; uit de wereld van het bovenzinnelijke daalt de mensch af naar de aarde en hervindt de weelde en rijkdom van een hartstochtelijk pulseerend leven. De aardsche werkelijkheid breekt door. Mensch en landschap worden door het schilderkunstig oog ontdekt.

De Limburger Jan van Eyck plaatst, als eerste, in zijn breede en vol-menschelijke composities van het transcudente in aardsche gestalte, het heuvelende landschap van de geboortestreek, met zijn bosschen, rivieren en rijzige torens, in de sfeer der hemelingen.

De ontwikkeling mondt uit in de renaissance. De feodale idee is door den burger overwonnen. Zijn de zintuigen van de machtige en vaak ontstelde verwondering over de als nieuw ervaren werkelijkheid bedaard, dan lost de organische conceptie op in het stroomen en bewegen van de barok. De herwaardeering van de barok houdt nauw verband met het dynamische karakter van dezen tijd. De barok bracht echter geen uitkomst, maar integendeel een geleidelijk devalueeren, een zich verliezen in de eeuw van de sierlijke geste, van het lichte gebaar, van de kleine werkelijkheid, die den adem van het leven schijnt te ontwijken. Hier komen ook de zachtere aquatinten op het doek, de vrouwelijke, passieve kleuren. Het zijn niet de vreugdige pasteltinten, zooals sommige schilders in het zuiden van ons land deze gaarne gebruiken, de wezenlijkheid is er uit geweken.

Gaan we een dood punt tegemoet?

De vrees voor een ontwikkeling die er geene is, voor een afloopen van de laatste spanningen, voor een verlies van allure, voor het verkalken van den inhoud is gewettigd. Uitersten roepen echter in de kultureele ontwikkeling immer contra-spanningen op. Een inkeer wekt de middelpunt zoekende potenties tot nieuw leven; het protoplasma trekt zich terug van een onwezenlijke peripherie, verzamelt de verspreide krachten; een nieuw magnetisch veld wordt gevormd; de schilder keert terug en ontdekt werkelijker werkelijkheden.

De 19de eeuw zoekt en tast, vindt nieuwe vormen, vindt de natuur als object, waarin het eigen leven romantisch, vaak zwaarmoedig, soms jubelend weerkaatst, mist echter, in laatste instantie, den bezielenden adem, de borrelende quickborn en kan de vergelijking met de middeleeuwen, met Neerland's gouden periode niet doorstaan. De 20ste eeuw zoekt weer, koortsachtig, intensief, maakt zich los van voor de schilderkunst natuurlijke banden, trekt zich terug in catacomben, die echter vaak van theoretisch-intellectueele constructie blijken te zijn, en verwekt polaire spanningen met als gevolg ontladingen van fertiele kwaliteit...

Zoolang het leven stroomt, leeft de kunst. De kultuur weerspiegelt de veranderingen in levenshouding, wereldbeschouwing, sociale structuur, innerlijke en uiterlijke situatie. Duizenden vezels verbinden de schilderkunst aan het leven, aan den diepsten eigen aard.

In de diepte vinden wij een onderstroom, zich zelf blijvend door de eeuwen heen, onafhankelijkheid bewarend ondanks de wisselingen van techniek, vorm en wijze van verbeelding. De techniek verandert; de geest blijft. Behalve deze verticale verscheidenheid, die in al haar uitingswijzen bij tijden van bloei en bij tijden van verval het Noord-Europeesch, het Noordsch karakter bewaart, bestaat (en bestond) er eveneens een horizontale. Want behalve de historische, bestaat er in de ruimte van den huidigen tijd een verscheidenheid, gebonden aan het menschenslag van de streken en gouwen, aan den bode, aan de bestaanssituatie, aan eigen aard en zede en aan de beschouwingswijze, die bij een bepaalde sfeer behoort.

Het is dus niet meer dan natuurlijk, dat de bloedwarme Vlaming in een andere houding tegenover het leven staat dan de trotsche Fries of de lyrische Frank. In overeenstemming met de schakeerende geaardheid vertoont de kunst, die voortgebracht wordt, andere nuanceeringen, modificaties der uitdrukkingsmogelijkheden van de op

dieper niveau gelegen en gelijke levenskern. Limburg en Holland kennen dan ook verschillen in accent, intonatie, kortom in de geheele scala der uitdrukkingsmogelijkheden. Het loont alleszins de moeite de differentie te bepalen en waarden te wegen.

De schilderkunst tracht in het leven door te dringen, het te dwingen zijn problemen, zijn wezen vooral te ontsluieren en uit de worsteling met de weerbarstige stof groeit een visie, die de verhouding van de kunstenaarsziel tot het leven in het algemeen en tot het object in het bijzonder weergeeft. Het doek wordt dan tot uiting van een levensgevoel, tot bepalenden factor van een levenshouding. Zegt het doek den beschouwer dus iets over de eigenschappen van de ziel, over de houding ten aanzien van de elementaire en voornaamste problemen van het leven, omgekeerd kan de beschouwer, geholpen door de kennis van de volksziel en het gewestelijk leven, de krachten blootleggen, die in het kunstwerk schuilen. Op deze wijze komen dieper gelegen verklaringen vrij voor verscheidenheid in uiting, voor tekortkomingen, kwaliteiten en oordeelen, zoodat misverstanden tusschen Noord en Zuid tot oplossing kunnen worden gebracht en de weg voor engere samenwerking tot heil van beide volksdeelen gebaand!

Gemis van waardeering blijkt dikwijls bij analyse van de motieven en inzichten een gebrek aan kennis te zijn. Limburger en Hollander — och, het wil nog altijd niet tusschen deze beiden. Het Noorden, in het volle bewustzijn van zijn economische en financieele, dus materieele macht, met achter zich een machtige geschiedenis en een voor zulk een beperkt gebied fantastische kultuur, kijkt ietwat van uit een ivoren toren neer op het relatief-arme generaliteitsland in het Zuiden. Het besef, bestuurder te zijn, drager van staatkundige ideeën — zij het dan van insulair karakter —, bezitter van „de macht", eigenaar van de groote publiciteits- en vormingsmiddelen, enz., werd niet afgerond door adequate karaktereigenschappen, maar heeft na een 18de en 19de eeuw er toe bijgedragen de persoonlijkheidswaarden van den Hollander naar het weinig ontziende en uitsluitend zakelijke te markeeren.

De Limburger trad eerst sinds kort uit de schaduw der middeleeuwen, ontwaakte uit een slaap van eeuwen en trad jong en ongevormd, over den drempel der 20ste eeuw den modernen tijd binnen. Hij is er zich van bewust, dat zijn ver verleden formaat had, dat zijn land eens tot het driftig kloppende hart van Europa behoorde, dat zonder de impulsen van Frankenland het Holland der gouden eeuw onbestaanbaar zou zijn geweest. Daarbij komt het, dat het Noorden het Limburgsche leven economisch oriënteerde en door den druk van zijn macht een minderwaardigheidscomplex inducеerde, dat eerst in het laatste decennium ten deele opgeheven werd. Zoodoende kwam de Limburger wantrouwend, zich meer en meer bewust wordend van eigen kracht, tegenover een hautain Noorden te staan. En toch hebben zij beiden enorm veel aan elkaar te danken! Ook in de schilderkunst. Ook hier — en dit is de schoone taak der bevoegde instanties — zal, wanneer het historisch gegronde wantrouwen en het aggressieve bewustzijn van zelfwaarde opgaan in een wederzijdsch vertrouwen en waardeeren, vruchtdragende samenwerking het gevolg zijn. Verliest of wint de partij, die zich het sterkst voelt, aan innerlijke waarde, wanneer zij de hand reikt en haar huizen gastvrij openzet? Het antwoord is niet problematisch!

Een der grootste manifestaties op het gebied der schilderkunst in de laatste jaren was de tentoonstelling in het Frans Halsmuseum te Haarlem. De Limburger, lijdend onder den doem van zijn geographisch isolement —, dat zeker ook op het geestelijke zijn weerslag uitoefende — greep deze gelegenheid aan om den stand der schilderkunst in het Noorden te beschouwen. De karakteristiek van zijn reactie valt met twee woorden weer te geven: verbijsterend en triest. Verbijsterend: door de verbluffende, unieke mate van technisch kunnen; triest door het gemis van een optimistisch, vreugdevol levensgevoel.

De Hollander van zijn kant wijst de geringe schildertechnische ontwikkeling van de Limburgsche jongeren als oorzaak van een feilen aan, dat de breede ontwikkeling van de persoonlijkheid belet, het verkrijgen van geestelijken diepgang moeilijk maakt en tot een weifelend, onzeker handschrift voert.

Het is bovenmate moeilijk over Hollandsche en Limburgsche kunst te spreken zonder bepaalde ontwikkelingsrichtingen, facetten of schakeeringen buiten beschouwing te laten. Daarom zij het veroorloofd het werk der Limburgsche jongeren „af te wegen" tegen de meesters van het Uagische realisme: Koch, Hynckes en Willink.

Twee uitersten raken elkaar, twee werelden, antipoden naar den schijn te oordeelen, worden hier geconfronteerd. De jonge, onbezorgde, zingende Maasgouw vindt zich hier geplaatst tegenover een vaktechnische en uitermate opgevoerde ambachtelijk kunnen, dat welhaast zonder weerga is. Wat kan dit onbesnoeid bloeiende leven anders dan zich verpletterd voelen tegenover dit uitgebalanceerde raffinement? Door gebruik te maken van een wetenschappelijke techniek verbeelden deze grooten een werkelijkheid, die door haar spiegelharde realiteit het bloed verkilt, den adem stokken doet. Grijpen zij niet zakelijk-koel het leven naar de keel en dwingen het op het moment der suffocatie tot een radelooze conceptie, die zij nuchter peilen in een magisch meesterschap. De werkelijkheid wordt tot aan den drempel van het absolute gevoerd, bedwongen om er zijn laatste trieste geheimen prijs te geven. De macht van den kunstenaar over zijn werkelijkheid is weergaloos; maar wat zegt ons deze werkelijkheid?

Nemen we het stilleven „De ijzeren hand" van Hynckes of „Het snoeimes". Op het eerste doek onthullen een bloempje en een verdwaalde vlinder het maccabre van zijn werkelijkheid. Op het tweede maakt een klein vogeltje het radelooze van den dood tastbaar. Hoe treft het ontkleedende, seceerende van Koch niet, ook waar hij den zelfkant van het leven tot prijsgeven van bittere waarheden dwingt. Maar tevens is hij de schilder van monumentale, ofschoon genadelooze portraits en zelfs de dichter der

liefelijkheid in „Polka Mazurka". En tot slot Carel Willink, die de werkelijkheid ontvlucht in een Arkadië, waarin het leven verzonken is, al schijnt het, dat een laatste ademtocht de stilte bevangt en het beeld den toeschouwer onontkoombaar bant. Is deze adembeklemmende triomf der techniek ook de triomf van het leven?

Met eerbied willen we deze magiërs benaderen, al is deze kijk op het leven de onze niet; de plasticiteit, de soms sceptische en immer harde vreemde droomen van een andere wereld geven zij weer in een starre conceptie, die het leven lijkt te verbrijzelen: magisch meesterschap over een aan het bloeiende leven ontrukte magische wereld.

Wat zouden de Limburgers niet van deze meesters der techniek kunnen leeren. Bij behoud van eigen karakter en spraak zouden zij de middelen verwerven om hun levensjubel tot duizelende hoogte op te voeren. De Noorderling zou aan hun warmte en bruisende levensdrift stroefheid en twijfelzucht — voorzoover deze aanwezig zijn — kunnen ontdooien en zich gewonnen geven aan de vlucht van het barnende leven. Biologisch en geestelijk is nauwer contact, zijn engere betrekkingen niet alleen gewenscht, maar vooreerst en vooral noodzakelijk. Holland zal winnen aan leven, aan drift, zijn zeilen zullen weer bollen op den adem van het bloedwarme leven. En Limburg leert het leven breidelen, zijn krachten berekenen en doelgericht aanwenden. Hierover zou veel te zeggen zijn, ware het niet, dat dit vele het kader van deze bijdrage te buiten zou gaan.

Met opzet werd de bij uitstek technische school van Willink, Koch en Hynckes gekozen om haar tegenover het barokke en vloeiende, dat de Limburgsche kunst kenmerkt, te plaatsen. De evolutie, die reeds in het werk van Rob. Graafland, den stichter van de z.g. Limburgsche School, te speuren is, loopt als een roode draad door onze kultuur. Welhaast alle jonge kunstenaars brengen in den aanvang van hun ontwikkeling impressionistisch, naar het romantische neigende werk voort. Graafland begon als teekenaar en schilder zuiver impressionistisch, dan komt de romantiek in hem boven en tenslotte winnen de coloristische tendenzen veld. Om hem heen groepeerden zich Jonas, Hollman, Bellefroid en Gregoire. Deze leerlingen staken zonder uitzondering van wal om in het zelfde vaarwater als Graafland te koersen, maar geraakten tot een eigen ontwikkeling.

Henri Jonas vormt ongetwijfeld de belangrijkste persoonlijkheid in dit gezelschap. Als kernfiguur volgde hij Graafland op. Zijn invloed is groot, maar heeft bij enkele navolgers, die de forsche en door mystieke trekkengemarkeerde persoonlijkheid niet bezaten, desequilibreerend gewerkt. Naar het romantische en natuur-religieuze wezen behoort Jonas zeker tot Limburgs edelste eigenheid. Barok, neo-Gothiek, stroomingen, die in de zwierige Maasvallei een bedding vonden, zijn in het werk niet te zoeken. Het is melancholisch van aard en donker van stemming.

Eenzelfde meesterschap over verschillende technieken als bij Jonas aanwezig is, kenmerkt ook Charles Eyck. Met den glazenier Joep Nicolaas behooren zij tot het groote formaat, dat te zeldzaam aan den geographischen zelfkant, die Limburg heet, gebonden bleef.

De oudere generatie werd door een jongere lichting aangevuld. Namen als die van Schoonbrood, Jelinger, Hul, Fransen hebben naast andere, een Nederlandsche beteekenis.

De motieven, die b.v. een van Konijnenburg eens van het impressionisme weg deden vluchten in een philosophischen schildertrant, bewerkte bij hen een grootere vastheid van visie en lijn, een breeder, meer omvattender persoonlijkheid.

Schoonbrood bracht goede landschappen voort, Jelinger naast aardige doeken, waarvan de teekening opvalt, meesterlijke etsen; Hul verantwoord en door ambachtelijk kunnen gedragen werk; Fransen schilderijen, krachtig en sprekend van coloriet.

En achter deze jongeren, die toch ook alweer ouderen zijn, verdringt zich de bonte stoet der jongsten met aan de spits P. Vermeulen uit Maastricht. In de portretten van dezen begaafden schilder treffen de raakheid, het degelijke vakmanschap en het verbluffende gemak waarmede hij typeerende lijnen zoekt en vindt. De stillevens zijn technisch verantwoord, bezitten echter niet de gespannen starheid gelijk men die op doeken van de besproken trits ontmoet, maar behoud en een Vlaamsche warmbloedige aandrift —. Een talent, dat de aandacht tot zich trekt en boeit.

Vooral door de tentoonstelling in het Spadehuis te Sittard werd de schilder Pie Schmitz naar voren gebracht. Deze streekschilder vindt zijn kracht in herfstig bewogen luchten, in lichtvangende watervlakten. Myopisch-driftig wordt het landschap weergegeven. Een eenzame boom, diep wortelend in den grond, geslagen en geteisterd door den storm van het leven, heeft zijn voorliefde. Wanneer het pathetische, het gebaar, de ongebreidelde drift niet de overhand krijgen en het vakmanschap wordt opgevoerd, groeit uit Schmitz een streekschilder, die zijn plaats onder de jongeren met eere zal innemen.

Naast den onzekeren Neuhof en den jongen Fehrenbach treffen we er Cor Sandifort aan. Het gehalte van zijn mannelijk verfijnd en technisch op peil staand edelsmeedwerk, geven de doeken nog niet weer.

Opvallend in de rij der jongeren door de ontwapenende charme, die er van zijn landschappen uitgaat, is de 70-jarige Jan Wingen. Hij spreekt zich uit in zachte teederheid, in de impressie, het instantané, in gemoedsstemming en sfeer. Men moet in het werk van Wingen Sr. geen geestelijken diepgang zoeken, geen psychologische breedte, geen intellectueele verantwoording; Wingen slaat op het klavier der menschelijke ontroeringen slechts een accoord aan, maar doet dit op aantrekkelijke wijze.

Naast hem staat de zoon Edmond Wingen, welhaast een zuivere reactie op het werk van den vader. Hard van toon, gewaagde kleurencombinaties, met al de nadeelen van een reactieve schilderwijze. Te veel mist dit werk „culture", al mag men van de laatste doeken zeggen dat

een rijpere mildere tonaliteit de gaafheid ten goede komt.

In dit verband zouden nog vele anderen genoemd kunnen worden om goede eigenschappen, die zich in het werk afteekenen. Mogen wij echter dit beknopte overzicht besluiten met het bespreken van den jongen Willy Paes. De verwantschap met Vlaanderen, met het Kempenland is uitgesproken. Daardoor behoort hij in zekeren zin tot de richting, door Jelinger en Vermeulen aangegeven.

Het „Gezicht op Urmond", door het Van Abbemuseum te Eindhoven aangekocht, is een voorbeeld van zuivere poëtiek, pril van vormgeving en goed van toon. De stem, die uit dit werk spreekt is nog zwak, het peil schommelt nog sterk, maar naast vele zwakke punten valt een eigen blond kleurengamma, en een dichterlijke maar nog zwakke compositie aan te wijzen. Verheugend is de zichtbare en niet aflatende worsteling met de materie. Mits goed geleid en ontwikkeld, gaat deze met Paul Haïmon verwante ziel zich ontvouwen en behooren tot Limburgs morgenfrissche begaafdheid en aan allure winnend talent.

Wat zou de jonge kunst der Maasgouw niet aan kracht winnen, wanneer de uitdrukkingsmiddelen volmaakter waren. Een barok, natuurlijk leven verkrijgt door technische ontwikkeling en het verwerven van kultureelen achtergrond eerst spankracht, diepte en formaat.

Nederland, vereenigd in één bloedsomloop, zou de vermogens van vormvastheid en technische, geestelijke eruditie naar de peripherie kunnen zenden en bloed-warm leven verzamelen in de haarvaten om Hollandsch egocentrisch karakter te vernieuwen. Tot nu toe werd te veel kultureele roofbouw gepleegd. De handelscentra aan de zeekust trokken de beste krachten tot zich. Uit Frankisch, Friesch en Saksisch bloed verrees Hollands glorie. Wanneer men de meesters van het magische realisme toevoegt aan den roem van het centrum en hierdoor gesterkt zich verheven voelt boven het niveau van het achterland, mag zeker niet vergeten worden, dat Koch en Hynckes uit het Zuiden stammen. Is per slot van rekening Willink naar den geest een Hollander?

Zoeken niet de meesters — verblijdend teeken — meer dan ooit inspiratie in Limburg? De tentoonstellingen van den laatsten tijd bewijzen, dat deze vlucht naar het Zuiden school maakt. Men leert er, dat, al moge de zegswijze der Provinciaalsche troubadours „Wie van het leven eet, smaakt bitterheid" een tijdelooze waarheid bevatten, het zeker geen positieve wijze van leven is, hardnekkig bitterheid te zoeken om wezenlijkheid te vinden.

Limburg en Holland hebben elkaar noodig, nu meer dan ooit. Dat men over verstarde begrippen, eenerzijds voortkomend uit afweer, anderzijds uit verzadiging, heenstappe; zij behooren tot een overleefd, minder gevaarvol, tijdperk. Vruchtbaar en heilvol zal deze daad werken, niet alleen op het gebied der schilderkunst, maar op de geheele volkspersoonlijkheid.



RENÉ DE CONINCK KRITIEK

A. B. ROELS

DE NIEUWE MYTHE

In een vorig artikel („De moderne Mythe", De Schouw, April 1944) hielden wij ons bezig met de beide groote kultuurstroomingen, die na den ondergang van Helleensche en Romeinsche wereld den Europeeschen geest hebben beheerscht, namelijk die van de Middeleeuwen en van den „modernen" tijd, en zagen wij hoe beide een laatste en diepste geloof, dat aan alle doen en denken ten grondslag lag, bezaten, hoe beide een laatste woord over den zin van het leven en van de wereld spraken, hoe beide uit een diepste oerbron hun levensbewustzijn laafden, hoe beide beheerscht werden door een centrale kracht, die kultuur-vormend en gemeenschapvormend te zelfder tijd was, een kracht namelijk, die eenerzijds den chaos van een gedesintegreerden geest tot orde, de „Barbarei" tot „Kultur" deed verkeeren, en die anderzijds de samenlevingsvormen structureerde en styleerde, ja samenleving eigenlijk eerst mogelijk maakte. Dit laatste, diepste en fundamenteelste vermogen, dat aan leven en geest hun vorm gaf; dit vormprincipe, dat waarlijk kultuur, dat wil naar een woord van Nietzsche zeggen „Einheit des Stiles in allen Lebensaüsserungen eines Volkes", schiep; dezen bevruchtenden levensstroom noemden wij de *mythe*.

In tegenstelling met wat in een critischen afkeer van het onmiddellijk verleden wel eens wordt beweerd en wat als reactieverschijnsel daarom ook wel te verontschuldigen is, begrepen wij, dat ook de moderne tijd, zooals wij dien na de overgangsperiode van Renaissance en Humanisme in de Europeesche kultuurgeschiedenis voor het voetlicht zagen treden en zooals wij dien in de 19de en 20ste eeuw zijn hoofdrol op het tooneel van den Europeeschen geest hebben zien uitspelen, wel degelijk uit een mythe leefde, dat ook in dezen modernen tijd een grondhouding, een levensbewustzijn aanwezig was, waarin de mensch meende in overeenstemming met zichzelf te zijn: de levenshouding van den autonomen redelijken mensch, de mythe van de rede.

Tenslotte zagen wij, dat, zooals de moderne tijd met zijn rede-kultus en zijn type van den Cartesiaanschen mensch eens in de plaats is getreden van de Middeleeuwen met haar geloofs-mythe en haar type van den leven en wereld verachtenden en naar zijn hemelsche bestemming strevenden Christelijken mensch, nu ook deze moderne tijd het veld moet ruimen voor onzen tijd met zijn mythe van de 20ste eeuw en met zijn menschentype, dat door een „nieuw levensbewustzijn", om met Henri Bruning te spreken, wordt gedragen.

In het hiervolgende willen wij nu dezen nieuwen mensch en deze mythe van de 20ste eeuw, door Rosenberg in zijn baanbrekend werk als bloed-mythe aangeduid, aan een eenigszins nadere beschouwing onderwerpen.



„Die Werte des Charakters, die Linien des Geisteslebens, die Farbigkeiten der Symbole laufen nebeneinander her, verschlingen sich und ergeben doch *einen* Menschen. Aber nur dann in ganzer blutvoller Fülle, wenn sie selbst Folgen, Geburten aus *einem* Zentrum sind, das jenseits des nur erfahrungsmässig (empirisch) Erforschbaren liegt. Diese nicht fassbare Zusammenfassung aller Richtungen des Ich, des Volkes, überhaupt einer Gemeinschaft, macht seinen Mythus aus", aldus Rosenberg in „Der Mythus des 20. Jahrhunderts". En deze oergrond, deze „letzte, uns unerreichbare Erscheinung, hinter der zu suchen und zu forschen uns nicht mehr vergönnt ist", is voor hem het ras.

Dat wil dus zeggen, dat elke echte mythe, elke laatste grond, waaruit een gemeenschap leeft, elke a-prioristische vorm eener kultuur in wezen rassisch bepaald en dus bloed-mythe is. Het ras, het bloed is de laatste historische werkelijkheid, waarachter wij niet verder vermogen te zoeken, en in elke historische daad, in elk geschiedenisvormend geloof, in elke kultuur- en gemeenschap-bepalende idee spreekt dus het bloed van hem, die de daad stelt, het geloof formuleert of de kultuur en de gemeenschap vorm en uitdrukking geeft.

Overdenken wij nu, dat het Christelijke geloof der Middeleeuwen en de autonome rede van den modernen tijd hun oorsprong niet in den Germaanschen, doch in den Romaanschen geest, in vreemd bloed dus, vinden, maar dat zij niettemin gedurende eeuwen toch hun stempel op den Germaanschen mensch hebben gedrukt, dan komen vele verschijnselen op het gebied der kultuurgeschiedenis, die men langen tijd slechts meende te kunnen verklaren uit de continue ontwikkeling van een onpersoonlijken wereldgeest of uit de geleidelijke realiseering van een abstracte idee, in een nieuw en natuurlijker licht te staan: wanneer de Germaansche mensch gedurende eeuwen de kracht niet heeft kunnen opbrengen om naar eigen aard een eigen kultuur in het leven te roepen, en wanneer hij dus gedoemd was in onmacht toe te zien, hoe een vreemd ras en een vreemde geest hem een vreemde kultuur opdrongen, dan is er, wanneer deze Germaansche mensch desniettemin niet als historische factor van het politieke en kultureele tooneel is verdwenen en niet in geestelijke slavernij is gebroken en ten onder gegaan, slechts één verklaring mogelijk, en wel deze, dat hij onversaagd en



KEES VAN DER LAAN

WANDSCHILDERING, FRAGMENT LENTE



KEES VAN DER LAAN

WANDSCHILDERING, FRAGMENT ZOMER



KEES VAN DER LAAN — WANDSCHILDERING, FRAGMENT HERFST



KEES VAN DER LAAN — WANDSCHILDERING, FRAGMENT WINTER

onophoudelijk het bouwsel dezer vreemde kultuur heeft omgevormd en omgebogen, verwrongen en verdraaid, geschaafd en geslepen, totdat wat hem in oorsprong niet eigen was, in zijn verschijningsvorm hem toch zoo verwant werd, dat hij er althans mee vermocht te leven.

Zoo is inderdaad steeds weer in den loop der geschiedenis van uit de Germaansche landen de stem van het bloed opgeklonken, niet in een woord, maar in een *daad* van protest tegen een on-Germaansche wereldbeschouwing en een vreemde levenshouding, ervan getuigend, dat de Germaansche ziel er niet door geestelijke beïnvloeding is toe te brengen haar eigen wezen te verloochenen.

Zoo wist bijvoorbeeld een Meister Eckehart een aan zijn diepste wezen vreemd Christendom, met behoud van de Christelijke begrips- en voorstellingswereld, om te smeden tot een vorm van religie, waarmee ook de Germaansche mensch vermocht te leven zonder zichzelf te ontkennen, doordat hij in de mystieke vereeniging van de menschelijke ziel met God het hoogste goed zag. Aldus stelde hij de innerlijke beleving, de heroïsche kracht der liefde, het mystieke schouwen van God in de diepte der eigen ziel en den adel en vrijheid dezer ziel tegenover afhankelijkheid van Kerk en Paus, Christelijke charitas, kerkelijke dogmatiek en boosheid der ziel, om slechts enkele punten te noemen. Aldus ook vermocht deze Dominicaansche monnik aan het den Germaanschen geest oorspronkelijk vreemde Christendom een met den eigen aard harmonieerenden, Germaanschen vorm te geven.

Zoo wist in lateren tijd, om een ander voorbeeld te noemen, een man als Luther de kerkelijke banden, waaraan geloof en geweten tot dan toe gebonden waren geweest, te verbreken, het Roomsche dogma te vernietigen en den vrijen Germaanschen mensch in een direct innerlijk contact met zijn God te stellen. Aldus vermocht ook de groote reformator een hem in wezen vreemde mythe naar Germaanschen aard om te vormen.

Zoo wist, om op ander terrein een voorbeeld te geven, ook een Immanuel Kant in zijn critisch onderzoek der rede, dat ipso facto tevens begrenzing dezer rede was, aan allen dogmatischen, paal noch perk kennenden wetenschapkultus, aan alle onjuist begrepen ethiek en aan alle ongefundeerde theologie en psychologie een halt toe te roepen en — zonder zich overigens buiten de mythe van zijn tijd, de „moderne" mythe te plaatsen — de redekultus om te buigen in een meer beperkten en bescheiden vorm, die hem minder vreemd was dan de hoogmoed van een in het luchtledig rondzwevende en speculeerende waanwetenschap.

En om tenslotte nog een vierde voorbeeld te kiezen uit de tallooze, die men hier zou kunnen aanvoeren: zoo wist ook een Fichte het patriottisme, dat hij in zijn „Reden an die deutsche Nation" zoo hartstochtelijk beleed, te verzoenen met het kosmopolitisch standpunt, dat hij een drietal jaren vóór het uitspreken van zijn „Reden" had ingenomen en dat een wezenlijk uitvloeisel van het humanisme — van een den Germaanschen geest vreemde mythe dus — was. Reeds meermalen werd er in de philosophische litteratuur op gewezen, dat Fichte's kosmopolitisme en zijn nationalisme loten van eenzelfden stam zijn. Het onderling verband van de beide, oogenschijnlijk tegenstrijdige standpunten, de harmonie van de nationale gedachte en het universalistisch ideaal formuleerde Fichte, toen hij, na zijn waardeering voor Macchiavelli's inzicht in het wezen van den staat als macht te hebben uitgesproken, zeide: „Überdies will jede Nation das ihr eigentümliche Gute so weit verbreiten als sie irgend kann und soviel an ihr liegt, das ganze Menschengeschlecht sich einverleiben, zufolge eines von Gott den Menschen eingepflanzten Triebes, auf welchem die Gemeinschaft der Völker, ihre gegenseitige Reibung an einander und ihre Fortbildung beruht." Zonder te beseffen, dat het humanistisch ideaal geenszins een „von Gott den Menschen eingepflanzter Trieb", maar veeleer een levenshouding onder andere levenshoudingen, een mythe onder andere mythen vormde, zonder zich dus van de humanistische mythe af te keeren en zonder vanuit een andere levenshouding het laatste en fundamenteele woord te spreken, vermocht deze groote Duitscher aldus het humanistisch universalisme in overeenstemming te brengen met zijn Germaanschen aard, en wist hij de machtsdrift van den staat en het nationalistisch streven van zijn tijd zedelijk te rechtvaardigen. „Zedelijk", dat wil hier zeggen: vanuit de moderne, humanistische ideologie; want voor wien de moderne mythe niet meer dè mythe is, behoeft een niet-universeel gemeenschapsbewustzijn geen herleiding tot een universeel ideaal, doch vraagt veeleer het universalisme om herleiding tot het nationale ideaal.

Men ziet hoe de Germaansche mensch het de eeuwen door steeds ondernomen heeft van een levenshouding, die hem in wezen niet lag, omdat zij voortsproot uit een mythe, die in haar rassische bepaaldheid de zijne niet zijn kon, toch te maken, wat er van te maken was. Daarin ligt dan ook de verklaring van het feit, dat, hoewel nòch de Middeleeuwsche, nòch de moderne Cartesiaansche mensch het type van den Germaanschen mensch was, deze toch de kiemen van zijn eigen aard heeft weten te behouden en niet heeft laten verstikken in een haar overwoekerende, exotische flora. Daaruit ook laat zich begrijpen, dat de Germaansche kultuurgeschiedenis inderdaad *Germaansche* kultuurgeschiedenis is, dat men telkens weer den Germaanschen aard in de vormgeving vermag te ontdekken en dat men steeds opnieuw den Germaanschen vorm-wil over de on-Germaansche materie ziet zegevieren.



Uit dat alles is nu wel duidelijk geworden, dat de bloed-mythe als zoodanig in wezen volstrekt niet een mythe van de 20ste eeuw is, doch veeleer een mythe, die zoo oud is als het bloed zelf en zoo oud als de mythe zelf, dat zij echter in de 20ste eeuw voor het eerst in de kultuurgeschiedenis tot volledig bewustzijn is gebracht, dat zij dus in onzen tijd voor het eerst in haar rassische bepaaldheid is begrepen. Het is derhalve duidelijk, dat met de poneering

van de bloed-mythe op zichzelf nog niets uitgesproken wordt over wat komen moet in de geschiedenis van den Europeeschen en Germaanschen geest. Slechts wanneer men de mythe van het *Germaansche* bloed poneert, geeft men meer dan een feitelijke constateering alleen; men geeft dan uitdrukking aan zijn *geloof*, dat de kultuur, die in onze dagen in de botsing der brute machten ten onder gaat, zal worden afgelost door een kultuur van eigen, Germaanschen aard en men formuleert dan zijn *wil*, om de mythe van het eigen Germaansche bloed in de plaats te stellen van de mythe, die haar oorsprong in een vreemde rassenziel vond.

Ook echter wanneer men spreekt over „de" mythe van het Germaansche bloed, kan men aanleiding tot velerlei verwarring en misverstand geven. Wanneer men namelijk meent, dat uit een bepaald ras slechts één bepaalde mythe voortkomen kan, dat voor den Germaan dus slechts één mythe zijn mythe is, dat het Germaansche wezen slechts één laatste antwoord op één laatste vraag toestaat, maakt men zich aan een al te simplistische en schematische opvatting van de rassenziel in het algemeen en van die van den Germaanschen mensch in het bijzonder schuldig.

In zijn „Rasse und Seele" heeft Clauss er op gewezen, dat het er in de rassenzielkunde niet om gaat aan bepaalde rassen bepaalde eigenschappen toe te kennen en b.v. aan het Noordsche ras onderscheidingsvermogen, heroïsche houding of dadendrang, aan het Faalsche daarentegen b.v. trouw, plichtsbewustzijn en hechte bodemverbondenheid toe te schrijven, maar dat aan alle rassen in mindere of meerdere mate deze eigenschappen eigen zijn, dat elk ras echter een eigen vorm, een eigen stijl van heroïek, dadendrang, trouw, eer e.d. kent: „Das Rassenseelische liegt nicht darin, diese oder jene Eigenschaft zu haben, sodern darin, in welcher Bewegung die Eigenschaften wirken, wenn sie im einzelnen Menschen da sind."

Daarbij komt nog, dat in een zelfde rassenziel verschillende oogenschijnlijk tegenstrijdige vormen van levensgevoel worden aangetroffen, niet slechts bij verschillende individuën (wat tenslotte op onderscheid in persoonlijke karaktereigenschappen zou zijn terug te voeren), maar ook in een en het zelfde individu in verschillende omstandigheden of levenssituaties. Hierop wijst Prof. Jan de Vries in zijn onlangs verschenen boek „Die geistige Welt der Germanen" [1]), wanneer hij naar aanleiding van den lofzang op de vriendschap, „Kummer quält dich, / wenn du keinen hast, / dein Innres auszuschütten", opmerkt: „Wenn wir das eddische Sittengedicht durchlesen, steigt vor unsren Augen das Bild des einfachen bäuerlichen Menschen empor, der in einer ganz anderen Welt lebt als der hochgepriesene Krieger des Heldenliedes. Das Ringen mit einer kargen Natur hat die Nordleute zu einer genügsamen, harten Lebensweise gezwungen. Nichts wurde ihnen umsonst geschenkt. Die schönklingende Worte gelten hier nichts, nur die treue Arbeit und der eiserne Fleiss. Auch diese Seite des germanischen Lebens müssen wir berücksichtigen, wenn wir ein vollständiges Bild unserer Vorfahren bekommen wollen. Es wäre grundfalsch, das hoch gestimmte Idealbild der Heldengestalten, die im Schutz himmlischer Walküren ihre irdische Bahn beschreiten, auf die Gesamtheit des Volkes aus zu dehnen. Der Bauer mag jeden Augenblick dazu bereit sein, mit dem Schwerte sein Grundstück zu verteidigen, aber die den Pflug lenkende Hand macht das Leben überhaupt erst möglich."

Zooals men uit de beide hier aangehaalde uitspraken ziet, is de rassenziel van een dermate gecompliceerde structuur, dat zeer wel verschillende, zelfs tegenstrijdige levenshoudingen binnen het kader van het Germaansche wezen mogelijk zijn.

Bovendien echter mag men niet vergeten, dat twintig eeuwen van Christelijke en moderne kultuur ook aan den Germaanschen mensch niet zonder invloeden kunnen zijn voorbijgegaan, dat niet slechts de tijden zich hebben veranderd, maar dat ook wij in en met deze tijden niet aan verandering en ontwikkeling zijn ontkomen. Daarmede wil geenszins gezegd zijn, dat de rassenziel in den loop der geschiedenis een essentieele omvorming heeft ondergaan, dat de Germaansche mensch van heden op andere wijze reageert op figuren en situaties, die zich in zijn gezichtsveld voordoen, dan hij zulks in zijn antieken tijd gedaan zou hebben, doch slechts dat, om de in het bovenstaande geciteerde uitspraak van Clauss te varieeren, onze stijl, onze vormgeving op geestelijk en politiek gebied nog wel dezelfde, wezenlijke Germaansche stijl van den voor-Christelijken tijd is, maar dat de stof, die wij te vormen hebben, geheel andere eigenschappen vertoont dan zulks in de eeuwen vóór onze jaartelling het geval was; of om het nog anders te zeggen, dat de Germaansche *ziel* wel in den loop der eeuwen constant is gebleven, maar dat de *kultuur*, waarin en waarmee deze ziel moet leven en die zij in haar wereldbeschouwing tot een gesloten beeld wil samenvatten en beheerschen, zich uit Germaansche en on-Germaansche bestanddeelen heeft ontwikkeld in een vorm en een structuur, die essentieel verschillen van die der antiek-Germaansche kultuur. Het leven en de wereld liggen heden ten dage toch geheel anders voor den Germaan, dan dat zij dat voor zijn voorouders van twintig eeuwen her deden, en de Germaan van onze dagen vermag toch in dat leven en in die wereld zijner voorouders niet meer de volkomen uitdrukking van zijn eigen wezen, zijn eigen levensbeschouwing en zijn eigen wereldbeeld te zien. In zijn hierboven reeds geciteerde boek wijst Prof. Jan de Vries meermalen op de onmogelijkheid voor ons, om den weg terug te vinden naar het wereldbeeld van den antieken Germaanschen mensch. Zoo schrijft hij b.v. over het onderscheid van den heidenschen en den huidigen mensch met betrekking tot hun verhouding tegenover de gemeenschap (en het lijkt ons niet toevallig, dat de schrijver met deze woorden, die kunnen worden opgevat als een vermaan tot hen, die Germaanscher dan de meest Germaansche Germaan willen zijn, zijn boek besluit):

[1]) Max Niemeyer Verlag, Halle—Saale.

„Diese selbstverständliche Geborgenheit des Menschen im sicheren Schosse seiner Sippe und seines Stammes ist uns unwiederbringlich verlorengegangen, wie es sich auch in der griechischen und römischen Welt durch die gesellschaftliche Entwicklung notwendig ereignet hat; und wie gross unsere heutige Sehnsucht nach einer neuen Bindung der in unheilvollen Individualismus aufgespaltenen Menschheit auch sein mag, zu dieser Gemeinschaft werden wir niemals wieder den Weg zurück finden."

Den draad van ons betoog weer opvattend, mogen wij dus concludeeren, dat eenerzijds het gecompliceerde karakter en de polariteit van het Germaansche wezen, anderzijds de twintig eeuwen Westersche kultuur ons verhinderen in de huidige geestessituatie te spreken over „de" mythe van het Germaansche bloed, alsof niet verschillende mythen, aan een en hetzelfde ras gebonden, mogelijk zouden zijn, alsof een en hetzelfde ras niet verschillende laatste vragen kan stellen en niet even zoovele laatste antwoorden er op vermag te geven. Met uitdrukkingen als „ras", „bloed", „Germaansche mythe" en „mythe van de 20ste eeuw" is dus in zekeren zin nog niets anders over de levensbeschouwing en het wereldbeeld van den nieuwen mensch gezegd, dan de formeele algemeenheid, dat het Germaansche wezen zich in deze levensvisie en in dit wereldbeeld klaar, duidelijk en echt zal uitspreken.

Wanneer wij ons nu tenslotte nog even bezighouden met den *inhoud* van deze Germaansche mythe der 20ste eeuw, dan meenen wij te mogen zeggen, dat, zooals in de Middeleeuwen de *geloovende* mensch het type vormde, dat door de mythe van het Christelijk geloof in het leven was geroepen, en zooals in den modernen tijd de *Cartesiaansche* mensch het type was, waaraan de mythe van de autonome rede vorm en uitdrukking gegeven had, het in den huidigen tijd de *gemeenschapsmensch*, het volksch en rassisch willende, denkende, voelende en handelende type is, dat in de mythe van de rassische gemeenschap zijn laatsten grond en oorsprong vindt. Niet het Christelijk geloof, niet de autonome rede, maar wat Bruning het vitaal gemeenschapsbewustzijn noemt, is de nieuwe gedachte, die onzen tijd, ons leven en onze wereld gaat bepalen; het is de gedachte, dat niet de kerkelijke gemeenschap der geloofsgenooten, niet de menschheid in haar edele volmaaktheid, maar het Rijk, als de gemeenschap aller Germanen, het hoogste en heiligste, den oorsprong en het doel, het begin en het einde voor den Germaanschen mensch vormt.

De geldigheid, de waarheid dezer mythe te bewijzen, haar oorsprong te onthullen en haar noodzakelijkheid aan te toonen, is iets, dat, zooals wij in het bovenstaande zagen, uit den aard der zaak, vanwege het wezen der mythe dus, buiten ons bereik ligt: de waarheid eener mythe ligt slechts in haar bestaan, haar onwaarheid ligt in haar ondergang. Ook hier gelden dus de woorden van Meister Eckehart, die Rosenberg als motto aan zijn hoofdwerk meegaf: „Diese Rede ist niemand gesagt, denn der sie schon sein nennt als eigenes Leben, oder sie wenigstens besitzt als eine Sehnsucht seines Herzens."

Terugkeer

Het noodlot drong — het volk toog uit.
Elk had zijn huisdeur toegedaan
en was gegaan
de oogen droog, zoo droog als kruit.

De noodzaak dwong tot kloek besluit.
Elk keek nog eens zijn dorpje aan,
elk had zijn deur op slot gedaan
en week toen uit.

Maar eens rijst als in zegezangen
de geest die tot nieuw leven dwingt
en nieuw bestaan

wanneer de deuren opengaan
om 't vrijgevochten volk te ontvangen
dat overwinning zingt.

Arend Taël

G. H. SNITGER

HET SPEL VOOR VOETLICHT EN CAMERA

Het is een uit de ontwikkelingsgeschiedenis van de film voortspruitend verschijnsel, dat de filmacteur, qua speel- en vertolkingstechniek lang niet zoo hoog wordt aangeslagen als de tooneelacteur. Nu moet gezegd worden, dat de stumperige tooneelnabootsing uit de prille kermis- en variété-periode van de film aan het ontstaan van deze publieke waardeering zeker niet onschuldig is. Hoe het ook zij, deze radikaal foutieve en ongefundeerde meening heeft bij het groote publiek post gevat.

Het valt natuurlijk niet te ontkennen, dat er uiterst belangrijke en wezenlijke verschillen bestaan tusschen de acteerkunst van het tooneel en die van de film, verschillen, die op hun beurt weer grootendeels het gevolg zijn van de essentiëele verschillen tusschen de technische en dramaturgische elementen en mogelijkheden van deze beide kunstuitingen, die bij al hun overeenkomsten zich in diverse opzichten zoo geprononceerd van elkaar onderscheiden. Het theaterpubliek ziet het tooneelgebeuren in den regel met een geheel andere geestelijke instelling tegemoet als het filmbezoekend publiek. Men mag beweren, dat dit theaterpubliek a priori de bereidheid tot het aanvaarden van de reine illusie medebrengt, het neemt deel aan het tooneelgebeuren met een actief medewerkende fantasie, het eischt in geen enkel geval de werkelijkheid, zelfs geen ook maar eenigszins benaderde werkelijkheid. Niemand zal zich er b.v. in het theater aan ergeren, dat de boomen van carton, de gordijnen van papier en de wanden van het een of ander textielproduct zijn vervaardigd, deze en dergelijke dingen beschouwt het theaterpubliek als vanzelfsprekend. Hoe geheel anders is dit bij de film, daar dient de filmarchitect er voor te zorgen, dat de verschillende decoraties en de geheele spelentourage van dien aard zijn, dat het geheel zoo volmaakt mogelijk met de werkelijkheid overeenkomt. Ook deze geheel andere voorwaarden met betrekking tot het speelmilieu, zooals zij voor de film gelden, zijn voor het filmpubliek als vanzelfsprekend. De tooneelbezoeker is zonder meer bereid, de totale kracht van zijn fantasie in werking te stellen om het op de planken gebodene in gedachten dramatisch te verlevendigen. Datgene wat men op het tooneel of in het geheel niet opmerkt, ofwel als een volkomen ondergeschikt en onbelangrijk détail beschouwt, krijgt men bij de film onmiddellijk in het oog, daar ook loopt iedere denkbare tekortkoming, zelfs in de kleinste en schijnbaar onbelangrijkste détailscènes de kans, door het publiek voor een zware fout van de regie te worden aangezien. Men zou kunnen zeggen, dat de theaterbezoeker meer innerlijk meeleeft en meebeleeft, hij laat zijn fantasie meer den vrijen loop en staat met een totaal andere psychische instelling tegenover het tooneelgebeuren dan de filmtheaterbezoeker tegenover het gebeuren op het witte doek. Laatstgenoemde is in veel hoogere mate „de toeschouwer", die slechts met het oog ziet en wiens fantasie praktisch voor een goed deel is uitgeschakeld. Hoewel de woordgetrouwe verfilming van von Kleist's wereldberoemde tooneelstuk „Der zerbrochene Krug" een prachtig voorbeeld van „verfilmd tooneel" kan worden genoemd, kan men dit gelukte experiment van Ucicky en Jannings als een unicum beschouwen, overigens een uitzondering op den regel, die echter dezen regel bevestigt. In het algemeen zal een tooneelstuk, dat als tooneelstuk avond aan avond donderende successen bij het publiek oogstte, zoodra het verfilmd en als film vertoond wordt, d.w.z. woord- en beeldgetrouw en als een zuivere reproductie van het tooneel, vallen als een baksteen en in alle opzichten op een artistiek fiasco uitloopen. Vele tooneelspelers, die de door hen zoo menigmaal op het tooneel vertolkte rollen ook voor het oog van de filmcamera speelden, wisten mede te deelen welke enorme artistieke en speltechnische moeilijkheden zij daarbij te overwinnen hadden, zoodat zij menigmaal het gevoel hadden met hun dramaturgische opleiding geheel van voorafaan te moeten beginnen. Zij verklaren dit niet alleen door de zoo geheel andere dramaturgische eischen die de film stelt, maar ook door de totaal verschillende instelling van het filmbezoekend publiek, waarmede natuurlijk bij de filmproductie voortdurend rekening moet gehouden worden.

Daarbij valt nog te bedenken, dat de filmtheaterbezoeker niet alleen veel minder geestelijk actief, maar ook veel minder intellectueel tegenover het spelgebeuren staat, hij laat zich in het algemeen in veel sterkere mate door zijn sentiment leiden en is veel gevoeliger en instinctiever. Hij wil op het witte doek de zuivere, echte werkelijkheid zien, in tegenstelling met den theaterbezoeker, die met de meest illusionnaire voorstellingen en gebeurtenissen genoegen neemt. De filmbezoeker wil geen oogenblik

op de gedachten gebracht worden, dat hetgeen hem wordt voorgespeeld slechts schijn is, hij identificeert het filmgebeuren met het werkelijke leven en wenscht het zelfs niet te beschouwen als maar een reproductie daarvan. Vanuit deze onomstootelijk vaststaande grondstellingen kan men dan ook de conclusie trekken, dat de filmische acteerkunst van geheel andere grondprincipes dient uit te gaan dan de traditioneele tooneelacteerkunst. Bij de filmische acteerkunst is de spelhandeling op zichzelf (dus het beeld) en de wijze waarop het wordt gebracht en voorgesteld (regie, montage, camera-instelling etc.) primair, bij de tooneelacteerkunst is daarentegen het min of meer dichterlijk gecomponeerde woord, de dialoog en de sfeer die daardoor wordt opgeroepen maat- en doorslaggevend.

Natuurlijk mag het heden ten dage als genoegzaam bekend worden verondersteld, dat een goed draaiboek en een kunstzinnig verantwoorde uitwerking van het filmthema een eerste eisch voor een goede film zijn, maar naast draaiboek en thematische bewerking zijn er bij de filmkunst nog zooveel andere technische en dramaturgische kunstgrepen, waarvan het welslagen van een filmcreatie eveneens grootendeels afhankelijk is.

Wat betreft de vertolking van het milieu en de daarbij behoorende atmosferische nuanceeringen, van de grofste tot de fijnste, van de diepzinnigste tot de oppervlakkigste, stelt de film veel nauwkeuriger en daarom ook veel gecompliceerder eischen dan het tooneel. Daarom wordt van de filmacteurs en -actrices zonder twijfel de grootst mogelijke natuurlijkheid en soberheid in de aanwending van de kunstzinnige uitdrukkingsmiddelen verlangd. De filmcamera met haar alziend oog is volkomen meedoogenloos, bij de steeds weer toegepaste dramaturgie der close-up (die de film als typisch en oereigen uitdrukkingsmiddel niet kan missen en steeds weer met geraffineerde berekening gebruikt) vallen zelfs de allerkleinste oneffenheden in de karakteriseering der rollen onmiddellijk op.

Ook al werden vertolkingselementen als geluid en dialoog in de moderne film zeer voorname rollen toebedeeld, primair is en blijft bij de filmkunst toch altijd het beeld en het daarmede bereikte optische effect. In het middelpunt van dit optische effect nu staat op de voorste plaats de vertolkende kunstenaar, hij dient altijd met de eischen van deze filmische oerwetten rekening te houden, hij moet zijn eigen artistieke persoonlijkheid daar desnoods ondergeschikt aan weten te maken, hij moet ook heel veel, wat op het tooneel gezegd wordt, door mimiek en gestiek tot uitdrukking brengen en wel op zoodanige wijze, dat het even verwende als geroutineerde hedendaagsche filmpubliek het onmiddellijk zonder veel geestelijke inspanning kan begrijpen en aanvoelen. In veel hoogere mate dan bij het tooneel, wordt bij de film van den acteur een werkelijk uitzonderlijke beheersching van lichaam en geest verlangd, zijn tot in het uiterste doorgevoerde en toegespitste zelfcontrôle en kunstzinnige discipline moeten steeds waakzaam blijven, terwijl ook mimiek en gestiek veel geaccentueerder dienen te zijn dan bij het tooneel.

Het is dan ook geen wonder, dat groote tooneelspelers, die ook als filmacteur optraden, eenparig ervan weten te vertellen hoeveel zij door de vertolking hunner filmrollen op dramaturgisch gebied nog konden leeren, hoeveel meer ook de film van hen eischte aan spelconcentratie, aan dramaturgisch-psychologisch inzicht en technisch kunstzinnige precisie.

Zij weten ook te vertellen van de onbarmhartige tyrannie van het camera-oog en van de moeilijkheden die zij ondervonden, door het volkomen gemis van het psychologisch fluïdum dat bij een tooneelvoorstelling altijd tusschen publiek en tooneelspeler pleegt te bestaan en waardoor de rasechte klassieke tooneelspeler feitelijk pas in de juiste acteerstemming wordt gebracht. Dit befaamde geestelijke fluïdum, deze psychische wisselwerking, moesten zij bij de vertolking hunner filmrollen ten eenenmale ontberen, zij moesten zelfs in een geheel daaraan tegengestelde sfeer van den bekenden technischen wirwar van de filmstudio, voor het hen koel aanstarende oog van de camera, toch in de passende speelstemming trachten te blijven. Op het tooneel kan de acteur een rol zonder meer spelen, bij de film moet hij die rol beleven.

Hij moet midden in de bij uitstek zoo nuchtere omgeving van het filmatelier, op ieder gewenscht oogenblik, de dikwijls zeer veeleischende dramaturgische en speltechnische intenties van den regisseur weten te vertolken, hij moet zich vanuit dit feitelijk zoo nuchterzakelijk ingestelde bedrijf tot kunstzinnige openbaringen weten op te heffen, kunstzinnige openbaringen, die diep doorvoeld en niet louter spel, maar als het ware uitstralingen van psychische impulsen en gevoelens moeten zijn. Hij moet in één woord zoodanig acteur zijn, dat hij zich als het ware met één slag uit de technische alledaagschheid en platvloerschheid weet los te rukken, om over te gaan in de hoogere regionen van de sublieme uitdrukkingswaarden en de scheppend dramaturgische expressiekunst, die de film ten allen tijde van hare vertolkers eischt.

Hierin vindt men waarschijnlijk dan ook de verklaring voor het feit, dat bij zoo geheel verschillende eischen en voorwaarden maar weinig tooneelspelers deze zeer bijzondere en geheel eigen filmische spel-concentratie konden en kunnen bereiken, hoe vakkundig en talentvol zij dan ook overigens mogen zijn.

Bij de filmkunst wordt immers niet op de allereerste plaats spel, d.w.z. spel zonder meer, geëischt, maar veel meer belevenis en wel een belevenis in hoogeren kunstzinnigen en dramaturgisch-psychologischen zin.

Deze werkelijkheidskunst in optima forma eischt werkelijke kunstenaars, die als het ware door de filmvertolkingskunst bezeten, in eendrachtige samenwerking met dien anderen hoogstbegenadigden filmbezetene, den regisseur, bij machte zijn de suggestie van het spel tot volledige werkelijkheid om te tooveren en op deze wijze de moderne levensvertolkingskunst, die de film is, tot de vervulling van haar grootsche kunstzinnige en sociale wereldmissie te voeren.

WOUTER WEERSMA

VOORDRACHT- EN DICHTKUNST

Alle kunst is van zinnelijken aard, hoe verheven en bovenaardsch haar intentie ook zijn mag. Slechts door onze zintuigen is kunst voor ons waarneembaar en derhalve heeft elke kunst zich aan te passen aan ons zintuigelijk bevattingsvermogen. De muziek richt zich tot ons gehoororgaan, de plastische kunsten boeien ons oog. En hoe is het met de dichtkunst? Het geschreven gedicht is slechts met het oog waarneembaar, maar ik zou toch niet graag beweren, dat de dichtkunst zich tot het oog richt. En evenmin is het gesproken gedicht in de eerste plaats bedoeld als streeling van ons gehoor. Zoowel het geschreven als het gesproken woord heeft tot doel beelden op te roepen en in zooverre zou men kunnen poneeren, dat de dichtkunst (in den ruimsten zin van „poëma") zich richt tot het „inwendige" oog. Maar de vorm van het woord bepaalt de kunstwaarde en deze vorm bestaat uit metrum, rhythme en klank. Dat de „klank" zich tot het oor richt, spreekt vanzelf, maar ook rhythme en metrum zijn alleen met het oor waarneembaar, met het „uiterlijk" oor voor de groote massa, met het „innerlijk" oor slechts voor de enkele dichters en dichtgevoeligen. De waarachtige dichter schrijft zijn gedicht dan ook uit het gehoor, evenals de componist zijn muziek. En evenals de geschreven muziek een middelaar noodig heeft om tot reproductie te worden gebracht, zoo zal het gedicht voor het grootste deel van de menschheid slechts tot leven kunnen komen door de voordracht. Zoolang de dichter zich slechts door het geschreven woord tot zijn volk richt, zal hij alleen maar een kleine groep van „dichters" bereiken. Doch wanneer hij (of een ander) tot verklanking komt, zal het hem mogelijk zijn een breedere schaar te treffen.

Lang en heftig is de strijd over de mate, waarin de voordrachtkunst zich aan de dichtkunst heeft aan te passen. Het eene uiterste wordt verdedigd door sommige dichters, die den voordrachtkunstenaar zouden willen dwingen een soort mechanisch reproductie-medium te zijn. Het tegenovergestelde standpunt wordt ingenomen door lieden, die meenen, dat voordrachtkunst een volkomen eigen kunst is, welke niet in dienst staat van de dichtkunst, doch veeleer omgekeerd. Naar mijn bescheiden meening ligt echter ook hier de waarheid in het midden en ik wil trachten hiervoor in deze regelen het bewijs neer te schrijven, hoewel dit voor iets, dat eigenlijk alleen maar met het gesproken woord te verdedigen valt, natuurlijk een zeer moeilijk geval is. In dit verband moge ik eens een vergelijkingsproef aanbevelen tusschen twee voordrachtkunstenaars, waarbij ieder zijn „theorie" in practijk brengt.

Het standpunt van de ontkenners der eigenwaarde van de voordrachtkunst vond ik dezer dagen verdedigd in een verslag in het maandblad „Nederland" over een voordracht door Dr Rudolf Steinmetz. Volgens den verslaggever zou Dr Steinmetz het voor een „waan van dilettanten inzake poëtica" verklaard hebben, „dat het volksche gezichtspunt een declamatorische voordracht zou eischen". Ik weet niet, of er voordrachtkunstenaars onder het gehoor van Dr Steinmetz zijn geweest, doch ik vermoed het niet, want anders zou het verslag over de op de voordracht aansluitende discussie vermoedelijk wel gewag hebben gemaakt van ernstige protesten tegen dezen aanval, die als een waan van dilettanten inzake voordrachtkunst kan worden beschouwd. Het verslag vervolgt: „De dichter zelf voelt de zgn. „voordrachtkunst" altijd als theatraal aan. De persoon, practisch de ijdelheid van den vertolker, stoort daarbij steeds het eigenlijke gedicht, dat nu eenmaal in zijn metrum vastgelegd is en daarom gelijkmatig en monotoon moet klinken."

Met een bewijs uit het ongerijmde moge ik deze bewering ontzenuwen. Als het waar is, dat slechts een monotone en gelijkmatige vertolking van een gedicht in staat is de schoonheid en de waarde van het „poëma" aan het volk te openbaren, hoe komt het dan, dat bijv. Vondel in ons volk niet leeft? Wij hebben allen op school Vondel gelezen, hetzij dat wij en onze mede-scholieren zelf hardop fragmenten moesten doen, hetzij dat onze leeraar zich geroepen achtte Vondel voor te dragen. Beide manieren kwamen op hetzelfde neer. Het voorlezen door de leerlingen was in den regel volkomen overeenkomstig het ideaal van Dr Steinmetz, gelijkmatiger en monotoner kon het vrijwel niet, zoodat wij er dan ook meestal prompt bij in slaap vielen. En als de leeraar zijn voordrachttalenten er aan spendeerde, was het resultaat vrijwel gelijk, want ook onze jeugdopvoeders wisten en weten vrijwel niets van voordrachtkunst af, zoodat hun droog gedreun geen enkele gelijkenis had of heeft met wat wij onder voordrachtkunst verstaan. Desondanks is Vondel zoo dood als een pier, ons volk kent Vondel niet, men vindt Vondel saai en vervelend. En eerst als we ons op lateren leeftijd voor Vondel's werk gaan interesseeren, niet het minst ook als wij in staat zijn Vondel's taalmuziek te hooren, hetzij met ons „uiterlijk", hetzij met ons „innerlijk" oor, dan eerst gaan we beseffen wat wij in Vondel hebben. Welnu, die taalmuziek, dat feest van klank en metrum en rhythme, dat ons oor verrukt, dat alles kan nooit vertolkt worden op „gelijkmatige en monotone" wijze, want dan is er van feest en van muziek geen sprake meer en dan is het slechts een slaapmiddel bij uitnemendheid.

Er zijn misschien dichters, die alleen maar op monotone wijze kunnen worden gereproduceerd. Evenals er schilders zijn die gegrepen worden door kleurenweelde, zoo hebben ook teekenaars en schetsers reden van bestaan met hun

grijze tinten. Maar wie zou een schilder willen verwijten, dat hij zijn verven gebruikt en niet liever aan het potlood de voorkeur geeft? En wie zou den violist of den pianist zijn persoonlijke vertolking van de door den componist neergeschreven muzieknoten als „ijdelheid" willen aanrekenen?

Een ander uiterste trof ik dezer dagen in de film „Gabriele Dambrone", waarin het A. B. C. wordt voorgedragen, of liever gespeeld en waaruit men de conclusie zou kunnen trekken, dat de tekst er eigenlijk niet toe doet, want dat de echte voordrachtkunstenaar of tooneelspeler zelfs met alleen maar de letters van het alphabet zijn heele gamma van gevoelens kan weergeven, enkel en alleen door klank en rhythme.

Als de voordrachtkunstenaar zich er van bewust is, dat hij in dienst staat van het gedicht, dan zal hij voor ontsporing bewaard blijven. Dan wordt zijn voordracht niet een coquetteeren met eigen stemgeluid, dan wordt het niet louter klank of virtuositeit van woord-kunstenmakers. Maar ook omgekeerd, als hij zijn oor te luisteren legt bij den dichter, dan zal hij het rhythme en de woordmuziek in zich hooren en dan zal het hem onmogelijk zijn gelijkmatig en monotoon het gedicht tot leven te brengen. En dat is voordrachtkunst toch, nl. het tot leven brengen van iets, dat dood op papier ligt en waarin slechts een andere dichter, d.i. de voordrachtkunstenaar, den harteklop van den maker voelt. Hij kan dit slechts waarneembaar maken door zijn verklanking. En zal het ook niet zoo kunnen zijn, dat de voordrachtkunstenaar het gedicht boven zijn eigenlijke waarde uitheft, zooals een begenadigd zanger een middelmatig lied tot iets ontroerends kan verheffen?

Wanneer men zegt, dat er maar weinig goede voordrachtkunstenaars zijn, dan kan ik dat helaas niet tegenspreken, want het is even waar als het kleine aantal goede dichters. Natuurlijk is het waar, dat de voordrachtkunst dient te waken tegen pathetiek en rhetoriek. Maar dat is toch ook met de dichtkunst het geval?

Gelukkig hebben we het gegalm wel overwonnen en is de voordrachtkunst ook tot natuurlijkheid en soberheid bekeerd. Maar de hemel beware ons voor eentonigheid en gelijkmatigheid. Ook zonder dat is het mogelijk een gedicht in zijn metrum en rhythme het volle pond te geven.

Balthazar Verhagen schreef in zijn „Prosodie der Voordrachtskunst" de volgende woorden: „Eene „solfège", welker grondige kennis voor elken musicus een vanzelfsprekend iets is, ontbreekt vrijwel geheel voor onze poëzie en toch zal zij noodig zijn, zal zich uit het innerlijkst wezen van het vers, uit zijn subtiele rhythmiek en zijn sluimerend melos een voordracht kunnen ontwikkelen, die aan het vers evenveel recht doet wedervaren als de muziek in geacheveerde uitvoeringen vermag te vinden." Hier ligt „des Pudels Kern". Iedereen heeft van zijn moeder spreken geleerd en vermeent dus met het gesproken woord vertrouwd te zijn en wanneer men een welluidend stemgeluid bezit, acht men zich al gauw in staat tot voordragen. Maar weinigen beseffen, dat alleen grondige kennis van de woord-techniek in staat kan stellen de voordrachtkunst zoo te beoefenen, dat zij de dichtkunst dient.

MR KINKER EN SCHILLER

DOOR

DR W. BRAUKSIEPE

De 18e eeuw, Duitschland's meest suggestieve eeuw, heeft ook haar invloed op het geestelijk leven in Nederland gehad. Van Alphen, Feith en Bellamy zijn de bewonderaars en navolgers van het sentimenteele natuurgevoel van Klopstock en de leden van den Hainbund. Gellert had Nederland reeds „veroverd" en zijn naam kon met dien van „Vader Cats" vrijwel ijveren. En langzamerhand nam ook de geestelijke wereld van Nederland deel aan de aesthetische en philosophische problematiek van Duitschland. Evenals in Duitschland kwam ook hier het rationalisme in verzet tegen de sentimenteele gemoedswereld van de z.g. „maanaanbidders" en van den „Sturm und Drang". De groote Duitsche dichters en denkers van de 18e eeuw konden zich slechts met moeite in Nederland handhaven. Klopstock's religieuze voorstellingswereld, die met één slag al het verouderde uit de 17e eeuw wegveegde, werd door de orthodoxe Nederlanders volstrekt afgewezen. Pas in 1784 begon de Messias-vertaling van Groeneveld, die slechts door twee anderen gevolgd werd. Over een Nederlandsche prozavertaling van den Messias, die in de tachtiger jaren van de 19e eeuw het licht zag, werd door de „Duisburger literarischen Nachrichten", een tijdschrift uit het Nederrijnsche nabuurland, het volgende oordeel geveld: „Ein Beweis, wie man diesen Dichter, dessen Name schon unsterblich ist, elend und geschmacklos übersetzt und misshandelt hat".

De criticus, een professor van de toenmalige Duisburgsche universiteit, voegt aan dit vernietigende oordeel den goeden raad toe om de vertaling, indien dat nog mogelijk is, op te houden.

Schiller betreedt reeds betrekkelijk vroeg in vertalingen van historische werken het tooneel (de „Abfall der Niederlanden" in het jaar 1788). „Don Carlos" werd als eerste vertaald drama van Schiller in Holland (1789) met gemengde gevoelens ontvangen.

Systematisch ging men zich eerst met Schiller bezighouden nadat Kant voor Holland ontdekt was. Het was daarom zeker niet toevallig, dat een der ijverigste voorstanders van de Kantsche philosophie in Holland, Mr J. Kinker, zich ook als eerste tot de aesthetische en de moreele wereld van Schiller bekende en een vertaling van de drama's van Schiller ondernam. Ongeveer 50 jaar later deed zich in Duitschland een dergelijk verschijnsel voor in het opmerkelijke feit, dat de grondlegger van het Nieuw-Kantianisme, F. A. Lange, een commentaar op de

philosophische gedichten van Schiller publiceerde, waardoor wederom de nauwe betrekking, waarin Kant tot Schiller staat, werd gedocumenteerd.

Kinker, de aartsvijand der sentimenteelen en der navolgers van Klopstock, de spotter met den in tranen zwelgenden Rhijnvis Feith en diens gelijkgezinden, had in zijn tijdschrift „De Post van den Helicon" zoowel Feith als Bellamy en diens Utrechtschen kring van het soort van den Göttingschen Hainbund, met het wapen der satire aangevallen, terwijl hij ook de poëzie om de poëzie had verworpen. In een gesprek der Muzen op de velden van den Helicon poneert hij de stelling, dat de meeste poëtische gedachten veel begrijpelijker zijn, wanneer zij in goed proza zijn uitgedrukt, dan in den gekunstelden en overdreven versvorm. Hier spreekt de zuivere rationalist van de 18e eeuw, die het opwellen van het poëtische natuurgevoel niet begrijpen kan en wil. Zijn oordeel over de eerste moderne Nederlandsche natuurdichters werd door de 19e eeuw overgenomen. Eerst Willem Kloos kwam in een geschrift over Rhijnvis Feith op voor de eer der Nederlandsche gevoelsdichters uit de 18e eeuw.



De verdiensten van Kinker liggen dan ook niet op het gebied van de satire — deze is van ons huidig standpunt uit bezien meestal ongerechtvaardigd — maar op dat van de eerste Nederlandsche waardeering voor het Duitsche idealisme. Nadat hij verschillende jaren (1799—1803), als trouw medewerker aan van Hemert's Amsterdamsche tijdschrift „De critische wijsbegeerte en de geschiedenis van dezelve", met dezen philosoof voor Kant's systeem op de bres had gestaan (zie Dr H. A. C. Spoelstra, „De invloed van de Duitsche Letterkunde op de Nederlandsche in de tweede helft van de 18e eeuw"), publiceerde hij in het jaar 1807, twee jaar na den dood van den dichter, zijn vertaling van Schiller's drama's. De voorrede tot het eerste deel, dat de „Jungfrau von Orléans" en „Maria Stuart" inhoudt, is van zeer bijzondere beteekenis vodr Kinker's aesthetische instelling eenerzijds, en van de grootste waarde voor de geheele Nederlandsche literatuur uit dat tijdvak anderzijds. Zij is in zekeren zin een late bekentenis van Nederland tot de overwinning van de strenge wetten der Fransche tragedie door den Germaanschen geest. Bovendien kondigt zich hier reeds de in de 19e en 20ste eeuw in Nederland zoo geliefde aesthetische critiek aan.

Wanneer de zoogenaamde Tachtigers in hun aesthetische wetten de eenheid van vorm en inhoud eischen, dan is dat niets anders dan Kinker's inzicht, dat de vijfvoetige, resp. zesvoetige jambe de juiste vorm voor de dramatische declamatie is. Men mag natuurlijk deze overeenkomst tusschen Kinker en de Tachtigers niet misverstaan: de herontdekking van Feith, den grootsten tegenstander van Kinker, door Kloos bewijst voldoende, dat de gevoelswereld van de Tachtigers en die van Kinker hemelsbreed van elkander verwijderd liggen. Slechts de overeenkomst in de gestelde aesthetische eischen wil hierdoor aangetoond worden.

De inleiding van Kinker tot zijn Schiller-vertalingen beteekent tegelijkertijd voor Nederland de eerste critische beschouwing van de moderne problemen met betrekking tot drama en werkelijkheid. In aansluiting bij Lessing is hij daarin tot de conclusie gekomen, dat de cothurn van de Fransche klassieke tragedie ten opzichte van het werkelijke leven volledig gekunsteld en onnatuurlijk is. Hij erkent, dat Shakespeare en Schiller de grootste dramatici van het werkelijke leven zijn, die zoowel wat vorm als taal betreft de menschelijke gevoelens en hartstochten in waarlijk dichterlijken vorm hebben uitgedrukt. Aan de hand van verschillende voorbeelden wijst Kinker op de beeldende kracht van Schiller's taal, die deze door toepassing van de vijfvoetige jambe verkrijgt. Zoo voert hij ter verduidelijking b.v. het volgende vers aan:

„'k Zal hem verbrijzelen, vernederen, hem voor
mijn voeten kruipende, vernietigen."

Daartegenover stelt hij de prozavertaling:

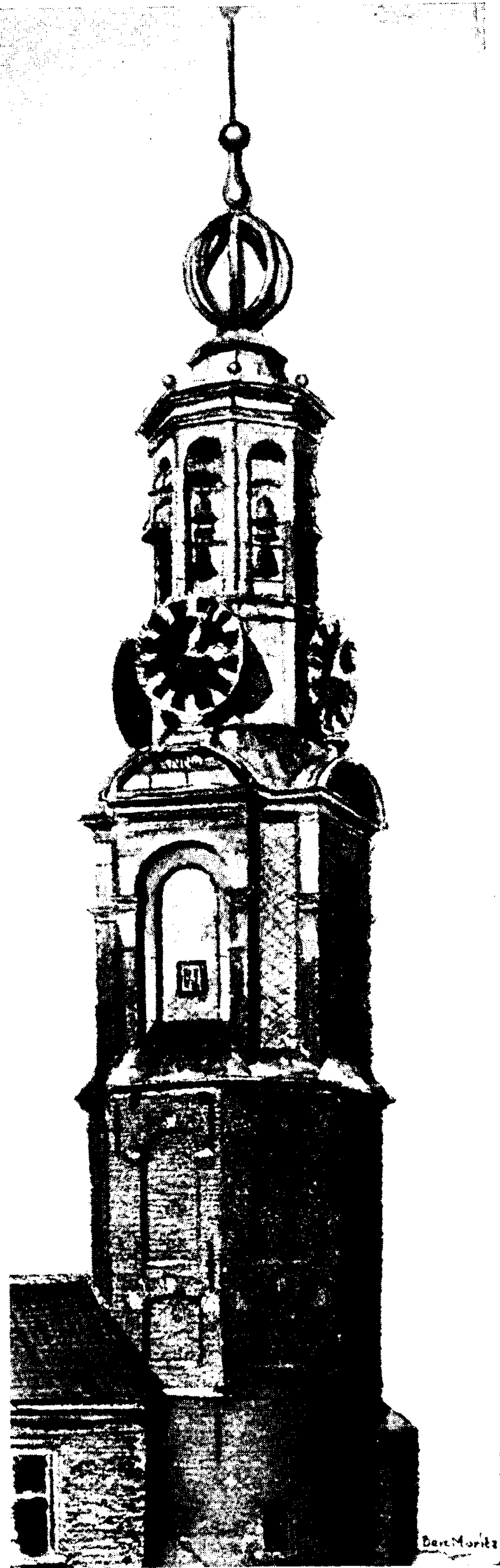
„ 'k Zal hem vertrappen, voor mijn voeten in het stof vernederd, zijn nietigheid doen gevoelen", enz.

Kinker wil met dit voorbeeld laten zien, dat de versmaat van de jambe er veel meer voor geëigend is aan den gemoedstoestand van den spreker uitdrukking te geven. Men zou er misschien toe geneigd kunnen zijn, in deze uitlatingen van Kinker een wending in zijn aesthetische opvattingen vast te stellen, wanneer men zich nl. zijn uiteenzettingen in het reeds genoemde tijdschrift „De Post van den Helicon" (1783) voor den geest roept, waarin hij zijn scherpe aanvallen tegen de poëtische overdrijvingen van Feith en zijn volgelingen publiceerde. Hij maakte in dit tijdschrift dezelfde vergelijkingen als in zijn inleiding tot Schiller's drama's, doordat hij vers tegenover proza stelde. Aan de hand van de gegeven voorbeelden stelde hij vast, dat elk vers in proza met veel meer beeldende kracht en op veel natuurlijker wijze kon worden uitgedrukt. En nu, in zijn inleiding tot Schiller, plaatst hij het vers boven het proza. Deze vermeende wending in Kinker's opvattingen is te verklaren uit het feit, dat voor hem die zinsbouw meer voor het kunstwerk geëigend is, welke het dichtste bij de werkelijkheid en de uitdrukking van den psychischen toestand staat, d.w.z. die het natuurlijkste is. Laten wij hier het woord aan Kinker zelf:

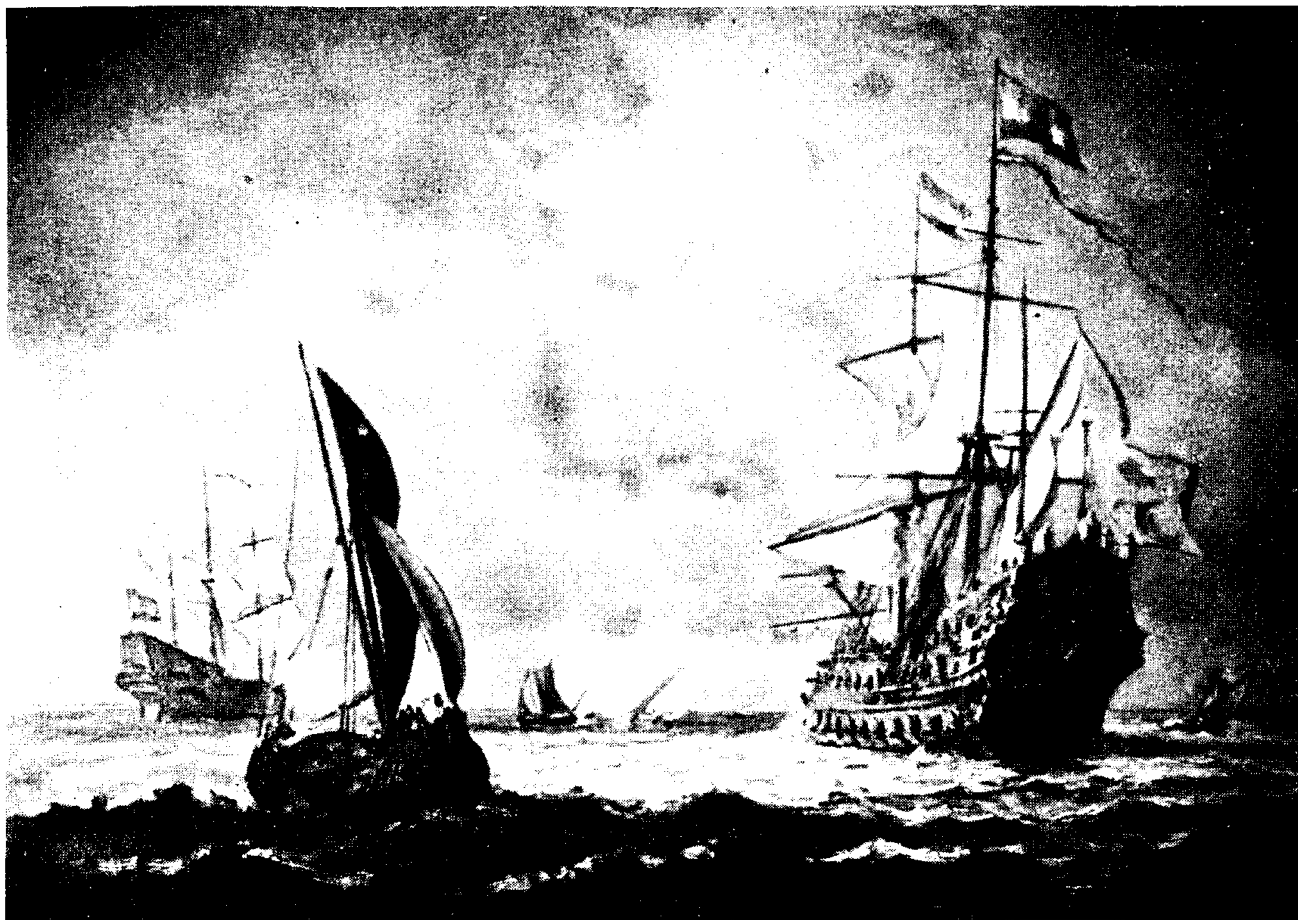
„Vraagt men mij nu: maar waarom dan niet het gewone prosa gebezigd? Ik antwoorde, en — gelijk ik mij voorstel — naar waarheid, dat het metrum aan de stem eenen steun geeft voor de natuurlijke, maar tevens hartstogtelijke declamatie, waar voor het prosa geene aanwijzingen heeft. Het gehoor wordt niet beleedigd, wanneer een kalm gesprek in de gewone zamenleving in een hartstogtelijk onderhoud verandert: dit is zoowel natuurlijke- als



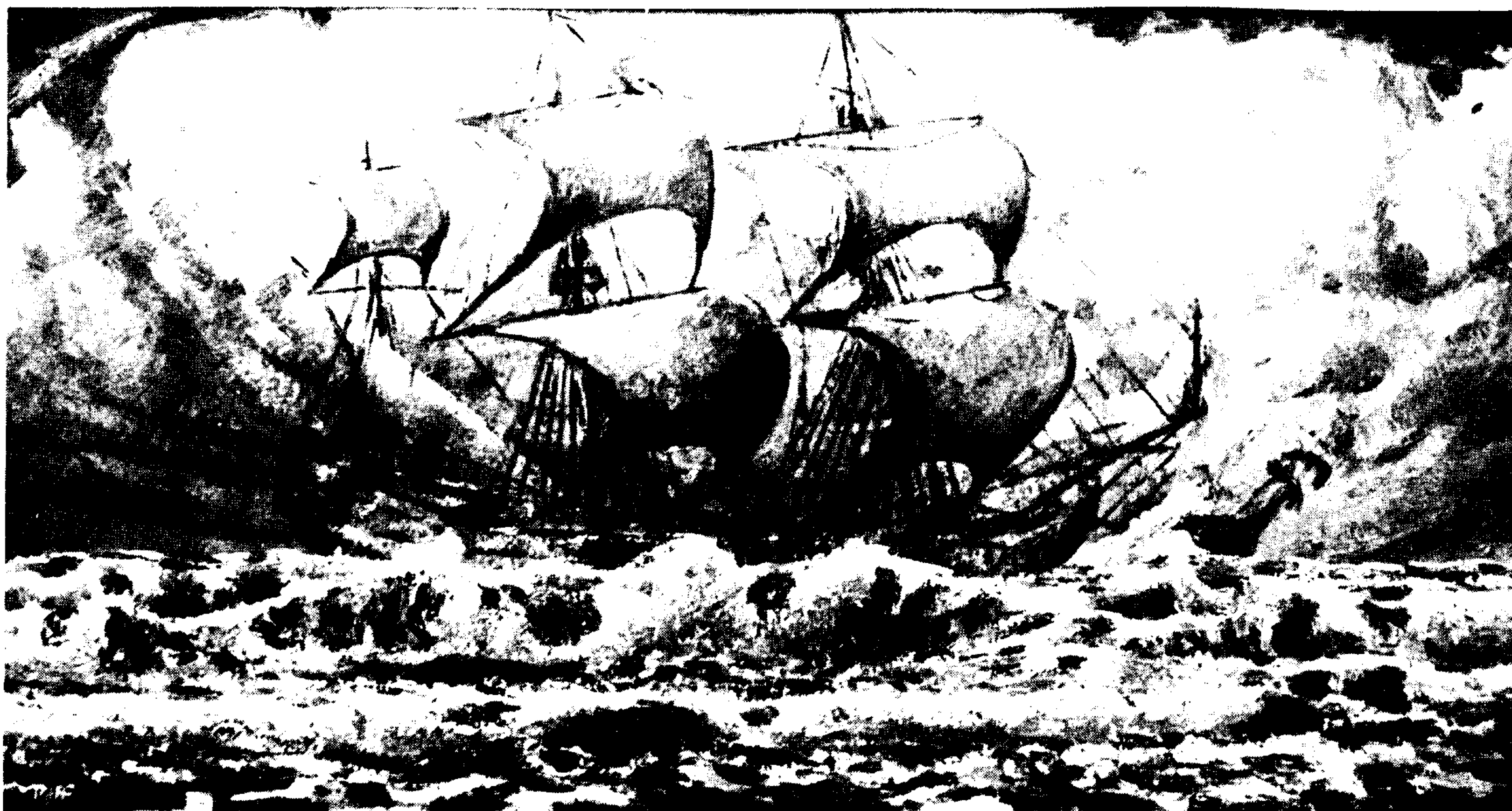
BEN MORITZ WESTERTOREN, AMSTERDAM



BEN MORITZ MUNTTOREN, AMSTERDAM



JAN BAKKER — DE ZEVEN PROVINCIËN (FOTO HULSPAS)



EDUARD RIJFF — VLIEGENDE HOLLANDER (FOTO ARCHIEF)

kunst-waarheid. De natuurlijke stem wordt dan, zonder dat de spreker dit opmerkt, meer geaccentueerd, eer rhythmisch, zij verheft zich tot de declamatie. Maar wie weet niet, dat op het tooneel die overgang kunstmatige hulpmiddelen noodig heeft, die nergends beter dan in eene metrische maatverdeeling te vinden zijn."

„De vijf- en zesvoetige rijmloze versen zijn daartoe beter dan de moderne Alexandrijnsche of de oude Hexametrische versen, welke beide te zangerig zijn, berekend. De eerste bootsen het prosa, de natuurlijke taal, beter na, en zijn echter gecadanzeerd genoeg, om den toon der drift in zijne klimmingen en dalingen te ondersteunen. Ook bezitten zij meer verscheidenheid en staan meerdere vrijheden toe voor metrische schilderingen, welke voor de meerdere wijzigingen der natuurnabootsingen, in den vorm daartoe door de Duitschers gekozen, voordeliger zijn."



Het is derhalve duidelijk, waar het Kinker om gaat: nabootsing van de natuur en zoo ver mogelijke aanpassing bij de werkelijkheid der menschelijke hartstochten. Deze eischen ziet hij in Shakespeare en Schiller gerealiseerd. Wat hij in Schiller's taal bewondert, is de mogelijkheid om gesprekken en gebeurtenissen van het leven van allen dag in realistischen vorm af te schilderen. Juist dat ontkent hij bij de Fransche tragedie, die volgens hem „van de werkelijke natuur ver verwijderd" is. Tegelijkertijd echter verklaart hij ook, waarom de Fransche tragedie niet in staat is, aan het werkelijke leven uitdrukking te geven: de gezwollen en gekunstelde toon kan de voorvallen van het dagelijksche leven niet in de hun conforme taal overbrengen, zonder de stijleenheid te verbreken. De tragedie der Fransche classici zou dan, juist zoo als bij een opera waarin wordt gesproken — Kinker wijst ook deze in een echt klassiek stijlgevoel af — voor eenigen tijd van haar hooge cothurn moeten afdalen en de taal der werkelijkheid moeten spreken. Dat zou echter juist den stijl vernietigen. Zoo heeft Kinker niet slechts vanuit zijn instinctief gevoel zich aan de zijde van de taalkundige en rhetorische ontdekkingen van de Duitsche klassieken geschaard, maar ook op grond van logisch-aesthetische onderzoekingen en vergelijkingen.

Wat nu de vertalingen zelf betreft, heeft Kinker ongetwijfeld met deze een meesterwerk volbracht, al is hij ook niet steeds tegen de geweldige kracht van Schiller's taal opgewassen. Vooral kon hij dikwijls storende oneffenheden in de metriek niet vermijden. Eenige voorbeelden mogen aantoonen, dat Kinker over het algemeen de verheven en idealistische vlucht van den klassieken meester der Duitsche tooneeltaal niet steeds op gelijke hoogte volgen kon. In de „Jungfrau von Orléans" (blz. 4, regel 9 in: Treurspelen van Schiller, Eerste deel, door Mr J. Kinker, Amsterdam 1807) vertaalde Kinker:

„Ik zie op Uw gelaat den bloei der jeugd,
Den tijd der hoop, Uw lente is reeds gekomen."

Ter vergelijking volgt hier de origineele tekst van Schiller:

„Ich sehe dich in Jugendfülle prangen,
Der Lenz ist da, es ist die Zeit der Hoffnung."

of (blz. 5, regel 27):

„De oudsten in het dorp verhalen van dien boom
Schrikbare onbegrijpelijke zaken."

Schiller daarentegen:

„Die Ältesten im Dorf erzählen sich
Von diesen Bäumen schauerhafte Mären."

De vertaling van het woord „Mären" door het Nederlandsche „zaken" bewijst duidelijk den afstand van Kinker's vertaling en het origineel. Het geheimzinnige en spookachtige is in de vertaling van Kinker volledig verloren gegaan. Het rationalisme van Kinker heeft hier, zooals ook op vele andere plaatsen, de rhetorische vlucht van den dichter Kinker geremd.

En toch bewijzen plaatsen als de welkomstgroet van Maria Stuart aan haar Schotsche vaderland (3e bedrijf) op ondubbelzinnige wijze een zekere verwantschap met Schiller en een groot dichterlijk vermogen van den vertaler:

„O, dank zij U, geliefde groene boomen!
Gij wilt mij dan uit haar gezicht onttrekken?
Hier wil ik van geluk en vrijheid droomen,
Gij moet mij uit dien zoeten waan niet wekken.
Hoe, zie ik thans den heldren hemel niet?

Dringt niet mijn oog door 't onbegrensd verschiet,
Tot gindsche blauwe en schemerige bergen,
Die met hun kruinen Engeland's trotsheid bergen?
Zij zijn de grenzen van mijn Rijksgebied,
Ziet gij die wolken, die naar Frankrijk trekken?
O mogten ze ons tot blijde gidsen strekken!"

Zelfs heeft Kinker hier het rijm overgenomen, een dichterlijk middel, dat hij steeds als onnatuurlijk had verworpen en bestreden. Maar de uitdrukking van hoogste verrukking, oogenblikken van gelukzaligheid, die ondanks alle levenswerkelijkheid ook in de realiteit kunnen ontstaan, brachten Kinker er toe, de door hem zelf gestelde grenzen van poëtische uitdrukkingskunst te overschrijden. Om de waarheidsgetrouwe schildering der verrukking recht te doen wedervaren, grijpt Kinker, die het rijmen haat, naar het rijm. Hij heeft zich hier aan Schiller's inspiratie gegeven en onderworpen.

De Schiller-vertalingen van Kinker hebben niet slechts historische, resp. antiquarische waarde. Zij zijn op de eerste plaats nog door het fluïdum van de Duitsche classici omgeven. Op de tweede plaats herinnert haar taal nog vaag aan de kracht, die er van de Nederlandsche taal der 17e eeuw uitgaat. Zij zijn daarom ook heden zonder twijfel nog opvoerbaar en voor het tooneel geschikt, en haar uitdrukkingskracht vermoedelijk sterker dan menige moderne of uit den romantischen tijd stammende vertaling.

Men is er gemakkelijk toe geneigd, de voorrede tot de vertalingen voor belangrijker te houden, dan de vertalingen zelf, omdat deze eigenlijk voor den eersten keer den waren Schiller voor Nederland heeft ontdekt. Daarmede wordt echter de vertalingen onrecht gedaan. Zij zijn in laatste nstantie het blijvend monument van de eerste maal, dat men zich in Nederland systematisch met Schiller heeft beziggehouden. Terwijl Rhijnvis Feith de Nederlandsche taal met de gevoelswaarden van de sentimenteele Duitsche dichters verrijkte, ontdekte zijn tegenstander Kinker de helderheid en de kracht van den Duitschen klassieken tijd, waarmede hij het meest verwant was.



KAART, BEHOORENDE BIJ No 3 VAN KINKER'S POST VAN DEN HELICON

BEN MORITZ

BIJ DE HERDENKING VAN DE GEBOORTE- EN STERFDAG VAN HENDRIK DE KEYSER

BOUWMEESTER EN BEELDHOUWER VAN AMSTERDAM

Wanneer wij deze maand den geboortedag en tevens op denzelfden datum den sterfdag herdenken van Hendrick de Keyser, dan zullen velen zich wellicht afvragen: wie was deze man en wat was zijn groote verdienste. Het is namelijk een bekend verschijnsel, dat bij alle kunsten de belangstelling voor de bouwkunst en haar meesters in de laatste honderd jaar betrekkelijk klein is geweest. Het is opvallend, dat iedere Nederlander wel eens gehoord heeft van een Rembrandt en diens „Nachtwacht", ook van een Joost van den Vondel en diens „Gijsbrecht van Amstel" en op het terrein van de toonkunst van een Sweelinck, doch misschien uitgezonderd Jacob van Campen, die zich een onsterfelijken naam verwierf met den bouw van het Raadhuis op den Dam te Amsterdam, zijn de namen van niet minder belangrijke bouwmeesters zooals die van de gebroeders Philips en Justus Vingboons, Adriaan Dorsman en Hendrick de Keyser voor velen volkomen onbekend. Het is echter juist laatstgenoemde kunstenaar die ons tal van bouwwerken heeft nagelaten, die kunnen wedijveren met Van Campen's „Achtste wereldwonder" op den Dam. Niettemin zal men zelden den naam van een der zooeven genoemde kunstenaars in één adem hooren noemen met een door hen ontworpen bouwwerk, terwijl men nu eenmaal wel altijd zal spreken van het „Stadhuis van Van Campen". Voor een deel is de oorzaak hiervan misschien gelegen in de personen zelf: Jacob van Campen was en is nog steeds een geheimzinnige figuur onder de zeventiende eeuwsche bouwmeesters, terwijl Hendrick de Keyser de beeldhouwer-steenhouwer, dus de eenvoudige handwerksman was, die in tegenstelling met Van Campen, den Heer van Randenbroeck, zelf medewerkte aan zijn werken.

Hendrick Cornelisz de Keyser werd als jongste zoon van den „antycdrayer" en „kistemaecker" Cornelis de Keyser op 15 Mei 1595 te Utrecht geboren. Het zal dus ongetwijfeld in de werkplaats van zijn vader zijn geweest, waar de jonge Hendrick zijn eerste onderricht ontving en waar hij eveneens de liefde voor het edele ambacht spelenderwijze opdeed. Als eigenlijke leermeester echter trad op de beeldhouwer Cornelis Bloemaert", een Constigh Beeltsnyder, Architect en Inghenieur" zooals Karel van Mander hem in zijn „Schildersboeck" noemde. Waarschijnlijk met zijn leermeester en diens zoon Abraham Bloemaert den schilder, moet Hendrick in het begin van het jaar 1591 naar Amsterdam zijn getrokken, waar hij op 24 October van hetzelfde jaar als poorter van de stad wordt ingeschreven met als vermelding van beroep „beeltsnijder". Van de eerste jaren van zijn verblijf in de hoofdstad is behalve de in de oude op het Gemeente-Archief van Amsterdam bewaarde doop-trouw-begrafenis- en poortersboeken voorkomende gegevens van zijn werk niets bekend. Ongetwijfeld waren zijn werkzaamheden toen echter al van dien aard, dat de nog jonge kunstenaar een gezin kon onderhouden, want op 6 April 1591 treedt hij in het huwelijk met Beyken van Wilderen van Antwerpen, die woonde op den hoek van den Burgwal en de Niezel.

In 1595 hooren wij eerst officieel iets van den grooten beeldhouwer en bouwmeester, wanneer hij in dat jaar gelijk met den mr metselaar Cornelis Danckerts als „mr Beeltsnyder ende Steenhouwer over deser Stede werken" wordt beëdigd. In dat zelfde jaar worden beide mannen aangesteld bij de Amsterdamsche „Steefabricque" — Publieke Werken zouden we tegenwoordig zeggen —, Hendrick de Keyser als „mr Beeltsnyder ende Steenhouwer", Cornelis Danckerts als „stads-overste-metselaar". Als Fabrieksmeester van de „Steefabricque" was naast de Keyser en Danckerts onder anderen verbonden de mr Timmerman Hendrick Jacobsz Staets. Dat men de ambten van deze mannen niet direct als die van bouwmeester beschouwde, blijkt uit de aanstelling van De Keyser, waarin we onder andere lezen dat: „de heeren Burgemeesteren deser stede aangenomen hebben Hendrick Cornelisz de Keyser tot een mr beeltsnyder ende steenhouwer over deser stede wercken. In den eersten sal de voorsz. Hendrick Cornelisz het voorsz. officie getrouwelijck bedienen, ende zooveel knechts ende jongens, als men tot deser stede wercken behouft bij advijs van den fabriecksmeester aannemen, in arbijt onderhouden, ende op haren arbijt ende werck goede toesicht ende sorge dragen ende daer het van doen ofte noodich is, selffs mede wercken. Sal voortz de modellen patronen ofte ontwerpselen met alle neerstichheyt, nae sijn beste wetenschap ontwerpen ende 't geene gesneden ende gehouwen sal worden ten beste oirbaer ende welstand deser stede beschicken."

Deze instructie die voorkomt in het 2e Groot Memoriaal, wordt gevolgd door aanwijzingen omtrent het gebruik van materiaal en een omschrijving van het salaris, dat de voor onze begrippen geringe som van drie honderd twintig gulden per jaar bedroeg. Uit een en ander behoeft men echter niet te concludeeren, dat deze betrekking evenals die van den stadsmetselaar en van den stadstimmerman een onbelangrijke was. Zoomin Cornelis Danckerts een gewoon metselaar en Hendrick Jacobsz Staets een eenvoudig timmerman was, evenmin was Hendrick de Keyser alleen maar de stads-beeltsnyder. De eenvoudige handwerksman ontving immers niet alleen van particulieren, van de Staten en van verschillende stadsbesturen opdrachten, doch ook in het buitenland, waar zijn roem was doorgedrongen, werd zijn medewerking gevraagd. In later jaren leest men dan ook naast de benamingen steenhouwer en beeltsnijder, die van architect en Karel van Mander noemt hem in 1604 reeds „beeltsnyder en bouwmeester". Een aanstelling als stadsarchitect heeft de Keyser echter nimmer ontvangen, doch men moet ook alweer niet denken, dat zijn arbeid daardoor minder gewaardeerd is geworden. Uit de verschillende belangrijke opdrachten blijkt wel duidelijk deze waardeering en de nalatenschap van Hendrick de Keyser in den vorm van de prachtige kerken, de wondervolle torens en het kunstig gehouwen beeldhouwwerk levert ons daarvan thans nog het duidelijkste bewijs. De dubbele begaafdheid van den kunstenaar, die naast de invloeden van de Renaissance heeft bijgedragen tot het typische karakter van zijn bouwkunst, waarin het architectonische en sculpturale element elkander doordringen, aanvullen en somtijds elkander den voorrang betwisten, heeft ons in Amsterdam onder andere een Zuiderkerk, een Westerkerk, de bekroningen van Munt- en Montelbaanstoren en eenige prachtige poortjes geschonken, terwijl het Stadhuis te Delft, het grafmonument van Willem I in de Nieuwe Kerk aldaar en het standbeeld van Erasmus te Rotterdam tot de schoonste kunstwerken van het land behooren.

De genoemde stadstimmerman Hendrik Jacobsz Staets en Hendrick de Keyser schijnen min of meer rivalen geweest te zijn, die beiden hun aanhangers hadden, hetgeen blijkt uit twee bronnen, namelijk uit een gedicht gemaakt door Jacobus Laurentius, een schoonzoon van Staets — de zoogenaamde „Kroniek van Staets" — een rijmwerk uit 1628, waarin de stad Amsterdam zich beroemt op haar bouwwerken die Staets mede hielp tot stand te brengen en ten tweede een werk samengesteld in 1631 door den bouwmeester-metselaar Cornelis Danckerts, die tot de Keyser's dood in 1621 zijn trouwe helper en vriend bleef. In dit werk, genaamd „Architectura Moderna — ofte bouwinge van onsen tijt, bestaande in verscheyde soorten van gebouwen zoo gemene als bijsondere, als kercken, toornen, raedshuyse, poorten, huyse, graven en dergelijcke gestichten, staende soo binnen dese stad Amsteldam als elders", vindt men behalve de portretten van de Keyser en Danckerts, de opdracht aan „Borgemeesteren", een toelichting over de beteekenis van de bouwkunst en een levensbeschrijving van Hendrick de Keyser, een veertigtal afbeeldingen van de werken van den grooten bouwmeester en beeldhouwer, kortom een werk, zooals wij dat maar van weinig 17de eeuwsche bouwmeesters bezitten. Gelukkig echter behoeven we de werken van Hendrick de Keyser niet alleen uit dit werk te bewonderen, want ondanks de afbraakwoede en de onverschilligheid tegenover historische bouwwerken in de vorige eeuw, is het grootste gedeelte van de in de „Archtectura Moderna" vermelde werken tot op heden behouden gebleven. Het is dan allereerst de stad Amsterdam, de stad, waar de Keyser ongeveer dertig jaar werkte, die een schat van meesterwerken op het gebied der bouw- en beeldhouwkunst van hem bewaart.

De in de „Architectura Moderna" voorkomende bouwwerken dateeren behalve de Zuiderkerk en de woonhuizen op de Oude Zijds Voorburgwal en op den Singel van na 1615, doch hiermede is niet gezegd, dat de Keyser voor dien tijd geen belangrijke werken schiep en uitvoerde. De genoemde Zuiderkerk is echter een der eerste groote en zonder twijfel een der schoonste werken van den bouwmeester te Amsterdam. Tot den bouw van deze kerk werd van stadswege besloten op 21 Januari 1602, waarna in 1603 de fundeering wordt geheid. Doordat het werk door verschillende omstandigheden gedurende vier jaren stil kwam te liggen, kon de kerk pas op 22 Mei 1611, op den eersten Pinksterdag, worden ingewijd, terwijl de toren in 1614 gereed kwam. Het prachtige gebouw is sedert 1929 door de ontvolking van de binnenstad voor den kerkdienst gesloten en het is jammer dat het nog steeds geen betere bestemming dan die van pakhuis heeft gevonden. Alle plannen om het gebouw een betere bestemming te geven — onder andere om er een architectuurmuseum te stichten — zijn tot nu toe op niets uitgeloopen. De toestand van het kerkgebouw is thans meer dan ergerlijk, het inwendige maakt min of meer een vervallen indruk, het orgel is reeds verkocht, het graf van de familie Hartman aan de buitenzijde van de kerk en de grafzerken in de kerk zijn verwaarloosd, waarbij de steen, die de laatste rustplaats van Hendrick de Keyser aangeeft, geen uitzondering maakt. Voor den toren bestaat gelukkig geen gevaar daar hij eigendom is van de gemeente Amsterdam, die hem nog niet zoo lang geleden liet herstellen. Deze toren behoort met die van de Oude Kerk — een schepping van Jelis Quirijnsz en Jan Cornelisz uit 1566 en niet van Joost Jansz Bilhamer, zooals dat steeds nog weer verkeerd wordt vermeld — niet slechts tot de schoonste der stad, doch men kan gevoegelijk zeggen, dat hij tot de mooiste en sierlijkste renaissance-monumenten van het land behoort. Men zou hem een barokke voortzetting van den Oude Kerkstoren kunnen noemen. Voor den bouwmeester, die aan den Groenburgwal woonde, dus in de onmiddellijke nabijheid van de kerk met zijn toren, moet het wel een groote voldoening zijn geweest na iederen werkdag een blik te kunnen werpen op zijn schepping, die daar hoog boven de daken van dit typische buurtje rondom de Zandstraat oprees).

Het is de Zuiderkerk alleen, die de Keyser voltooid heeft gezien, daar de andere door hem ontworpen kerken eerst na zijn dood zijn afgemaakt. Doch behalve de Zuiderkerkstoren heeft de bouwmeester zijn stad gezien met een viertal vrijstaande torens van zijn hand. Een tweetal dezer torens is helaas in de vorige eeuw afgebroken, doch de overgebleven twee vormen nog steeds een sieraad voor de Amstelstad. In het jaar 1606 kreeg de Keyser opdracht tot het verbouwen van twee oude verdedigingstorens: de Haringpakkerstoren en Montelbaanstoren. De eerste, die stond aan de tegenwoordige Prins Hendrikkade kort bij de Haarlemmersluis, verloor in 1814 zijn door de Keyser ontworpen sierlijke spits en werd in 1829 geheel gesloopt. De andere, de Montelbaanstoren is gelukkig niet zoo'n vroegtijdigen dood gestorven, doch siert nog altijd het stadsbeeld, daar waar het water van de Oude Schans uitmondt in dat van de Oude Waal. Ook van een tweetal torens, die omstreeks 1619 van een spits werden voorzien, is er één, namelijk de Jan Roodenpoortstoren, die stond bij de tegenwoordige Torensluis, in de vorige eeuw afgebroken. De andere nog bestaande is de bekende Munttoren. In 1619 kreeg Hendrick de Keyser opdracht een der overblijfselen van de oude Regulierspoort te voorzien van een bekroning, waarin een klokkenspel zou kunnen worden opgehangen. De Keyser kweet zich op voortreffelijke wijze van deze taak. Bouwde hij den Zuiderkerkstoren en den Montelbaanstoren nog voort op Gothischen grondslag — beide torens zijn zelfs eenigszins geïnspireerd op dien van de Oude Kerk — bij den Munttoren is het bij de andere torens aanwezige speelsche element totaal verdwenen en is een buitengewoon monumentaal geheel ontstaan. Bij aandachtige beschouwing komt men tot de ontdekking hoe eenvoudig dit torentje van opbouw eigenlijk is en toch hoe zeldzaam schoon. Een achtzijdige romp met daarin zwaar omlijste nissen, afgedekt met frontons; daarop eveneens achtzijdige houten opengewerkte bovenbouw, die gedekt wordt door een hol dak, dat op zijn beurt wordt bekroond door een opengewerkte bol.

Hoe jammer is het, dat er een vijftal jaren zoo gezeuld is met het toch al niet te fraaie aansluitende gebouwtje uit de vorige eeuw en hoe zielig staat het sierlijke torentje met het blijde klokkenspel daar thans aan den voet van een modern pompeus hotel, een architectonische vergissing uit een gelukkig achter ons liggend tijdperk van bouwen in een internationalen stijl zonder eenig Amsterdamsch karakter. Ondanks al deze verdrukking echter staat het prachtige torentje daar temidden van het stadsgewoel als een gedenkteeken aan den grooten bouwmeester Hendrick de Keyser.

Een andere schepping van de Keyser, de Westerkerk, waarmede in 1620 een aanvang werd gemaakt, is door zijn ontwerper, die in 1621 stierf, niet voltooid gezien. Dit machtig bouwwerk is eerst in 1633 gereed gekomen, echter niet geheel volgens het ontwerp van Hendrick de Keyser. Voornamelijk de bovenbouw van den toren onderging op aanwijzingen van Pieter de Keyzer en Cornelisz Danckerts en wellicht ook van Jacob van Campen groote wijzigingen. Wanneer men het oorspronkelijke ontwerp van den toren in de „Architectura Moderna" beschouwt, komt men tot de conclusie, dat de opvolgers van de Keyser niet zoo'n erg goeden greep hebben gedaan met deze verandering. Hoe schoon de door keizer Maximiliaans kroon gedekte toren ook mag zijn, de toren, zooals die thans oprijst boven de stad, kan niet wedijveren met het oorspronkelijke ontwerp.

Zooals reeds is gezegd mocht de bouwmeester de voltooiing van de Westerkerk niet beleven. De bouw ervan was ternauwernood aangevangen toen de Keyser ongeveer half April van het jaar 1621 ziek werd en het werk moet verlaten. Wanneer hij ongeveer een maand later zijn einde voelt naderen koopt hij zich een graf in de Zuiderkerk, zijn eerste groote schepping te Amsterdam. Op 15 Mei, zijn geboortedag, sterft de bouwmeester, waarna hij op 17 of 19 Mei wordt bijgezet in de Zuiderkerk. Een juiste aanduiding omtrent zijn laatste rustplaats bestaat er niet, doch er wordt algemeen aangenomen, dat het stoffelijk overschot van de Keyser rust onder den zerk die versierd is met de beeltenis van een Fortuna, welke grafzerk zich bevindt kort bij den ingang aan de zijde van de St Anthoniesbreestraat. De zerk ligt juist voor den ingang van een zich hier bevindend vertrek en bij den 300sten sterfdag van Hendrick de Keyser in het jaar 1921 liet de vereeniging van dien naam een gedenksteen aanbrengen boven de deur van genoemd vertrek en dus boven het vermoedelijke graf. Op dezen steen liet men de dichtregelen beitelen, waarmede Joost van den Vondel de beroemde stadsbouwmeester huldigde:

„Hier leeft, die leven gaf aen marmer, aen metael,
Yvoor, albast en klay; dies laet sich Uytrecht hooren:
Is Roome op kaysers prat en kayserlijcke prael,
De Kayser van de kunst is uyt mijn schoot gheboren".

Behalve de genoemde Zuiderkerk en Westerkerk en ook de Noorderkerk, die door sommigen aan den stadstimmerman Staets wordt toegeschreven, is Hendrick de Keyser de schepper van den wondervollen gevel van het Nieuwe Bushuis, thans meer bekend als de Militiezaal op den Singel. Verder van de nog bestaande gevels op de binnenplaats van het Oost-Indische Huis in de Hoogstraat; van het poortje van de Walenkerk in dezelfde straat en van de prachtige poortjes van het voormalig Spinhuis in de Spinhuissteeg en van het voormalig Rasphuis op den Heiligenweg, terwijl de bekende gildepoortjes aan de St Anthonispoort op de Nieuwmarkt aan Hendrick de Keyser worden toegeschreven.

Van de door de Keyser ontworpen woonhuizen zijn er slechts een tweetal en dan nog in min of meer geschonden staat bewaard gebleven. Van deze beide huizen verkeert het huis Oude Zijds Voorburgwal 57 nog in tamelijk goeden staat. De onderpui van het huis is weliswaar gewijzigd, terwijl de oorspronkelijke kruiskozijnen zijn vervangen door leelijke 19de eeuwsche vensters met groote ruiten, welke laatsten aan zoovele oude huizen in

de binnenstad het karakter hebben ontnomen, doch met betrekkelijk weinig middelen zou deze gevel in zijn oorspronkelijken toestand zijn terug te brengen, waardoor hij een sieraad voor het oude Amsterdam zou kunnen worden. Het zou niet alleen mogelijk moeten zijn, dat een dergelijk huis van een onzer grootste bouwmeesters uit het begin der 17de eeuw als kultuur-historisch monument werd beschermd, het zou een plicht moeten zijn, dat men het evenals bijvoorbeeld een Nachtwacht van Rembrandt met teedere zorgen omringde, liet restaureeren en het een waardige bestemming gaf. Gelukkig zal deze wensch, die ongetwijfeld reeds jaren de wensch was van vele Amsterdammers, misschien spoedig in vervulling gaan daar het huis kort geleden is aangekocht door de vereeniging „Hendrick de Keyser, tot behoud van historisch- en architectonisch belangrijke gebouwen in Nederland".

Hetgeen de Gemeente gedurende eeuwen verzaakte, zal dus eindelijk door een particuliere vereeniging worden goedgemaakt. Er kan echter nog meer worden goedgemaakt en wel met de herstelling van het andere bewaarde doch zeer verminkte woonhuis door Hendrick de Keyser ontworpen. Dit uit het jaar 1605 dateerende dubbele huis „De Dolfijn" op den Singel 140-142, ongetwijfeld eertijds een der schoonste woonhuizen door den grooten bouwmeester ontworpen, is in de vorige eeuw op de meest baldadige en ergerlijke wijze verminkt, zoodat het thans ternauwernood als een werkstuk van Hendrick de Keyser te herkennen is. De linkerhelft met den van beeldhouwwerk voorziene top is nog in groote trekken aanwezig en intact, de rechterhelft is echter eenvoudig afgebroken en vervangen door twee rechtopgaande verdiepingen, welke afgedekt zijn met een rechte kroonlijst. Natuurlijk zijn ook hier de kruiskozijnen reeds lang verdwenen en is de onderpui verminkt, doch ondanks al dit vandalisme zou dit prachtige breede huis met als voorbeeld de afbeelding ervan in de „Architectura Moderna" nog zeer goed zijn te restaureeren.

Amsterdam, dat de meesterwerken van kunstenaars als Rembrandt en Vondel waardeerde in hun nagelaten scheppingen en hen zelfs met standbeelden eerde, zal de nagedachtenis van zijn niet minder grooten kunstenaar, den bouwmeester en beeldhouwer Hendrick de Keyser kunnen eeren met het eerherstel van de eens zoo prachtige en thans zoo schandelijk verwaarloosde huizen op den Oude Zijds Voorburgwal en op den Singel. De schande die wij thans uitspreken over de geslachten die deze gebouwen lieten verwaarloozen en die zelfs toestonden dat ze werden verminkt, zal ons niet te beurt mogen vallen van de zijde van ons nageslacht doordat wij verzuimden ze in hun waardigheid te herstellen.

In Memoriam

Méér heeft hij van dit leven niet geweten
dan bloemen en het dagelijksche brood,
de groote diepten heeft hij niet gemeten,
de wind was hem een goede speelgenoot.

Wat wij zoo licht de kleine dingen heeten
werd hem een wereld zóó ontzag'lijk groot,
dat hij het licht der sterren heeft bezeten . . .
Werd hij daarom vertrouwder met den dood?

Hij vond voorgoed een veilig onderkomen
in dezen herfst, die hem vóór 't eerste bloeien
al in zijn nevelen had opgenomen.

Want wat is tijd? Zie, de chrysanten gloeien
en sterven slechts om naar het licht te beuren
hun zwaar geluk, en worden louter kleuren.

Jacques Idserda.

DR F. BREEDVELT

MUSISCHE OPVOEDING

Uit vele kringen der Nederlandsche volksgemeenschap en zeker niet alleen uit die kringen, welke geprononceerd het tot stand komen van een nieuwe orde voorstaan, hoort men reeds vele jaren klachten over het karakter van de opvoeding, die onze kinderen op de scholen krijgen. En om nu dadelijk misverstanden te voorkomen: deze klachten zijn zeker in eersten aanleg niet gericht tegen de opvoeders van deze scholen, ongeacht of zij nu onderwijzers of leeraren heeten. Ik heb het al eens eerder gezegd, dat ons Vaderland het voorrecht heeft te beschikken over een groot aantal toegewijde en plichtsgetrouwe leerkrachten, die volkomen voor hun taak, of beter voor datgene, wat zij als hun taak zien, zijn berekend.

Ik zal uiteraard op deze plaats er niet op ingaan, welke wijzigingen in de opvoeding onzer kinderen in het algemeen en in het onderwijs in het bijzonder moeten worden gebracht. Ik wil uitsluitend ingaan op de klacht, geuit door velen in en buiten het opvoederskorps, dat ons schoolonderwijs te intellectualistisch is gericht, d.w.z. te veel en te eenzijdig is ingesteld op de geestelijke ontwikkeling van de jeugd. Deze klacht, die naar mijn meening juist is, is natuurlijk — zooals maar al te vaak, dikwijls met boosaardig opzet, wordt gezegd — niet gericht tegen de ontwikkeling van den geest. Integendeel, geen mensch zal er bezwaar tegen maken, doch ieder zal het van harte toejuichen, als het verstand wordt ontwikkeld. Maar een opvoeding, die naast het verstand niet tevens karakter en lichaam ontwikkelt, wordt zonder genade afgewezen. Dit intellectualistische karakter van de opvoeding is gebaseerd op de ontbindingsgedachte van den ouden tijd; de volkomen onjuiste gedachte, dat het den mensch vrij zou maken van alle hem bindende kluisters, indien men zijn verstand maar ontwikkelde, was de grondslag van deze verkeerd gerichte opvoeding. De mensch is echter niet vrij, indien hij niet vast verbonden is met zijn Schepper en met zijn volk; de ware vrijheid ligt juist in deze verbondenheid. Het verzet tegen het intellectualisme, tegen de eenzijdige verstandskultuur van de zijde van hen, die daarvan het funeste gevolg zagen, dat de onverbrekelijke banden met God werden losgemaakt, is oud. Daarnaast komt nu in deze tijden ook het verzet van hen, die de volksverbondenheid een voorname bron voor een waarachtige samenleving achten.

Het zou thans te ver voeren nader op het intellectualistische karakter der opvoeding in te gaan; ik wil hier slechts spreken over de door velen, naar mijn meening terecht, noodzakelijk geachte harmonische opvoeding van de jeugd, d.w.z. de opvoeding tot geestelijk, lichamelijk en musisch goed gevormde menschen. De geestelijke en lichamelijke opvoeding wil ik ook terzijde laten om uitsluitend over de musische opvoeding te spreken.

Musische opvoeding! Dit begrip is voor velen in ons Vaderland en helaas ook voor velen in de kringen der beroepsopvoeders nog volkomen onbekend. Bij onze Oosterburen neemt het daarentegen een zeer belangrijke plaats in. Er zijn prachtige boeken over geschreven — ik wil hier o.a. wijzen op de boeken van Wilhelm Kircher over Musische Nationalerziehung en van Erich Bahr over Der Aufbau einer musischen Erziehung — en, wat meer zegt, op belangrijke wijze is de opvoeding in de practijk musisch gericht. Deze musische opvoeding richt zich in hoofdzaak op het gevoelsleven van den mensch, zij tracht dit gevoelsleven te versterken en te verdiepen en wil het in bewusten vorm ontwikkelen. Deze versterking, verdieping en ontwikkeling van het gevoelsleven heeft ten doel onze jeugd op een hooger levensplan te plaatsen om door dit hoogere levensplan te komen tot een hoogere levenshouding. Deze levenshouding, dat moet goed worden ingezien, is niet in de eerste plaats van waarde voor den enkeling, maar voor de gemeenschap, waarin ieder individu slechts een dienende taak heeft.



Een musische opvoeding is taak der drie opvoedingscentra: gezin, school en jeugdbeweging. Slechts door nauwe samenwerking dezer centra kan een harmonische vorming tot haar recht komen. Ouders, beroepsopvoeders en jeugdleiders zullen door één leidende gedachte moeten zijn bezield, welke leidende gedachte culmineert in de grondstelling, dat het algemeen belang gaat boven het persoonlijk belang.

De Nederlandsche school, van welke schakeering ook, zal daarom ten bate van ons volk een harmonische opvoeding, dus naast een geestelijke en een lichamelijke ook een musische opvoeding, recht moeten laten wedervaren. Musisch leven treft men aan in iedere periode en op alle gebieden van het menschelijke leven. En zeker treft men het toch heel sterk aan in de zoo gevoelige periode, dat het kind de school bezoekt. Juist op den schoolleeftijd is het kind het meest ontvankelijk voor datgene wat het musisch leven kan beroeren. Met de ontwikkeling van het verstand valt daarin maar al te vaak een verandering te constateeren;

hart en hoofd blijken elkaar dan niet te verstaan: er is geen harmonie. Het verstand is dikwijls een zeer groote rem voor een ongestoord gevoelsleven. Daarom juist blijkt de musische opvoeding tijdens het schoolleven van zoo onschatbare waarde voor het latere leven; alles wat de opvoeders hun leerlingen aan musisch geluk hebben kunnen geven, kan later de bron zijn voor het ontstaan van kultuurgoederen, waarvan het geheele volk zal kunnen genieten.



De school kan het musisch leven op tweeërlei wijze bevorderen: in de afzonderlijke klassen door middel van de in die klassen gegeven leervakken en in schoolverband door deelneming aan die dingen in het dagelijksche leven, welke het musisch leven beheerschen, als b.v. nationale feestdagen, oogstdankfeesten, e.d.

Nu moet ik in de eerste plaats een veel bestaand misverstand wegnemen. De musische opvoeding richt zich op alle gebieden van het menschelijk leven, die voor verinnerlijking vatbaar zijn. Hiermede is niet, zooals zoo vaak ten onrechte gedacht wordt, alleen het gebied der schoone kunsten bedoeld. Ongetwijfeld zullen schilderkunst, beeldhouwkunst, bouwkunst, muziek, dans, tooneel, film en radio voor een zeer belangrijk deel het musisch leven der kinderen kunnen beheerschen, maar ook elders kan de musische opvoeding vruchtbaar zijn. Naast de specifieke kunstzinnige leervakken als handenarbeid, muziek, teekenen, schilderen en kunstgeschiedenis zijn ook de talen, in de eerste plaats natuurlijk de Nederlandsche en Duitsche taal en letterkunde, de geschiedenis, de aardrijkskunde en de plant- en dierkunde, dus de vakken, waarin land en volk, bloed en bodem, volksaard en volkskunst worden behandeld, uitermate geschikt de musische opvoeding te bevorderen.



Spreken wij eerst een oogenblik over de bevordering van de musische opvoeding door de niet specifiek musische leervakken. Dat de musische opvoeding door de wijze van behandeling van deze vakken, zooals die thans op onze lagere en middelbare scholen plaats vindt, wordt bevorderd, zou ik niet durven zeggen. De geschiedenis b.v. van ons volk en ons vaderland wordt onderwezen op een wijze, die de kinderen volkomen doet vervreemden van hun Germaanschen oorsprong. Van een behandeling van de eeuwige eigenschappen van ons volk komt niets terecht. De geschiedenis van ons Nederlandsche volk wordt behandeld als die b.v. van het Chineesche of welk ander vreemd volk ook; dat ook onze kinderen in staat zijn even groote daden te verrichten als de groote mannen van ons voorgeslacht, komt niet ter sprake. Bij de aardrijkskunde is het al even zoo gesteld. Bij de plant- en dierkunde wordt het vraagstuk, dat op den bodem van alle dingen staat, het rassenvraagstuk, niet en een zoo belangrijk probleem als de erfelijkheidsleer op volkomen onjuiste wijze behandeld. En dan onze Germaansche talen, het Nederlandsch en het Duitsch, met hun wonderschoone literatuur! Laten we maar eens een hard, doch niet minder waar woord uitspreken: de meeste kinderen verlaten de voorbereidende hoogere- of middelbare school met het vaste voornemen nimmer meer een klassiek werk of een bundel gedichten ter hand te nemen. Velen komen gelukkig van dit voornemen terug, doch ik zou hem, die aan de juistheid van mijn stelling twijfelt, wel eens willen raden een onderzoek in te stellen hoeveel afgestudeerden van onze gymnasia, lycea en hoogere burgerscholen later meer dan één werk van groote mannen als Vondel, Goethe en Shakespeare, om slechts drie namen te noemen, hebben gelezen. Na zijn onderzoek zal hij mij gelijk geven.



Maar ook de genoemde specifiek kunstzinnige vakken zijn in het Nederlandsche onderwijs tot op heden zeer stiefmoederlijk bedeeld.

Aan het vak handenarbeid, een van de nuttigste vakken bij de opvoeding, mocht ik voor kort eenige artikelen wijden in Het Nationale Dagblad en het Algemeen Handelsblad. Ik kwam toen tot de conclusie, dat op het eenige Nederlandsche schooltype, waar dit vak een verplicht vak is, de school voor voortgezet gewoon lager onderwijs (het vroegere zevende en achtste leerjaar), de toestemmingen om dit vak niet te geven van uitzondering regel waren geworden. Op de lagere school is handenarbeid een facultatief vak, op de middelbare scholen wordt er zoogoed als niets aan gedaan.

Het vak teekenen, eveneens een vak bij uitnemendheid ter bevordering van het musisch leven, is voor een zeer belangrijk deel verworden tot een vak, waarin les wordt gegeven op grond van zijn practische waarde, niet op grond van zijn opvoedende waarde.

Er waren en er zijn vele teekenmethodes, doch de spontane kinderteekening, een zeer treffende afspiegeling van het kinderlijke gevoelsleven, werd geheel en al teruggedrongen. Wil men zich op de hoogte stellen van de beteekenis van dit vak op onze scholen, dan legge men slechts zijn oor te luisteren bij de docenten in andere vakken of bij de leerlingen om te weten te komen, hoe de algemeene, uiteraard onjuiste, waardeering voor het teekenen luidt.

De kunstgeschiedenis, in 1918 in het programma onzer middelbare scholen vermeld als het „leeren zien en begrijpen van beeldende kunst", is al evenmin ontwikkeld tot een vak, dat veel heeft bijgedragen tot musische opvoeding der kinderen. Hoeveel leerlingen weten iets van Rembrandt, van Rubens, Potter, enz., anders dan dat zij in een Potterstraat of op een Rembrandtplein wonen?

En als zij er iets van weten, hoe velen van hen zijn dan ooit ontroerd geweest door een mooi schilderij, een monumentaal bouwwerk, een edel beeldhouwwerk?

En tenslotte de muziek, bij ons onderwijs alleen tot uiting komende in het zangonderwijs op de lagere school, doch bij het voortgezet onderwijs geheel verwaarloosd. Spreken hier de fraaie liederen, die ons volk te pas en te onpas zingt over „toffe jongens" en „ouwe taaie" geen duidelijker taal dan een heel betoog? Wie van de oud-leerlingen eener middelbare school weet iets van een Obrecht of een Sweelinck? Maar de namen van een tiental jazznegers (blank of zwart) kunnen zij zonder aarzeling opsommen.

Neen, met de musische opvoeding van onze Nederlandsche jeugd is het tot op heden niet te best gesteld. Maar daarin zal verandering komen. Ik heb hierboven naar ik meen aangetoond van hoe groote waarde een dergelijke opvoeding is. Het stemt tot groote voldoening te weten, dat velen in de kringen van onze opvoeders er evenzoo over denken als ik en ondanks alle ongunstige omstandigheden pogingen om de opvoeding in deze richting te leiden nimmer hebben opgegeven; hun schuld is het zeker niet, dat wij over den huidigen toestand weinig goeds konden zeggen.

Dat een musische opvoeding vat heeft op onze jeugd bewijst wel de Nationale Jeugdstorm, die ook in dit opzicht een voorbeeld voor de school kan zijn.

Maar een musische opvoeding is niet alleen een zaak der onderwijzers en leeraren, doch ook van de scheppers bij uitnemendheid, de kunstenaars. Zij kunnen zeer veel doen aan een musische opvoeding van onze jeugd. Natuurlijk in de eerste plaats door kunst te brengen, die door de jeugd wordt aangevoeld. Men moet zelf maar eens met een schoolklasse een museum bezocht hebben om te kunnen constateeren op hoe volkomen gezonde wijze de jeugd toch nog kan reageeren op waarlijk volksche kunst. Indien eenige schilders of beeldhouwers bereid gevonden zouden kunnen worden om enkele van hun werken te exposeeren voor de schooljeugd en zelf daarbij een uitleg zouden willen geven, zouden zij een onschatbaren dienst aan de jeugd bewijzen. Wellicht zou door samenwerking tusschen de Nederlandsche Kultuurkamer, het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten en het Departement van Opvoeding, Wetenschap en Kultuurbescherming een regeling dienaangaande kunnen worden getroffen.

Zooals ik al eerder in „De Schouw" in een artikel over „De Nederlandsche Gemeente en de Kunst" schreef zijn er in eenige gemeenten reeds z.g. schoolconcerten en schooltooneelvoorstellingen ingevoerd. Hieronder worden meest verstaan gewone concerten en tooneelvoorstellingen, die voor gereduceerden prijs door de schooljeugd kunnen worden bezocht. Ik geloof, dat nog meer bereikt zou kunnen worden, indien deze concerten en voorstellingen meer ingesteld worden op de jeugd, niet alleen wat inhoud, doch ook wat wijze van voordracht aangaat. Maar veel belangrijker zou het nog zijn, indien dirigenten en regisseurs zich zouden willen belasten met de leiding van schoolorkesten en jeugdtooneelgroepen. Want boven het passief laten ondergaan van kunstuitingen door de jeugd, gaat nog het opwekken van actieve medewerking door de jeugd. Wanneer er slechts één schoolgemeenschap toe overging b.v. een goed jeugdtooneel te vormen, dat ook voor andere scholen optrad, dan zou dit zeer aanstekelijk werken. Maar dan een tooneelgroep onder werkelijk deskundige leiding van een kunstzinnig regisseur, die een stuk van een werkelijk kunstzinnigen tooneelschrijver, speciaal voor de jeugd geschreven, zou instudeeren. Aan tooneelclubs zooals tot dusverre wel bestaan, die in wezen pretgezelschappen zijn, onder de welwillende, doch meest ondeskundige leiding van een der leeraren, hebben wij geen behoefte.

Ik zou het dus zeer op prijs stellen, indien kunstenaars van verschillende richting hun belangstelling zouden willen geven voor dit werk, dat ook voor hen zeer aantrekkelijk zou zijn. Natuurlijk zou de Overheid hier de noodige fondsen voor ter beschikking moeten stellen. Dit acht ik geen bezwaar. Een volk, dat een toekomst wil hebben, kan niet te groote offers brengen voor de opvoeding van de jonge volksgenooten. In termen van de kapitalistische maatschappij zou men kunnen zeggen, dat de uitgaven voor de opvoeding der jeugd zeer rendabele kapitaalsbeleggingen zijn.

Over het jaar 1934 kostte het onderwijs den Nederlandschen Staat rond 191 millioen gulden, over 1938 rond 175 millioen gulden.

Als dit verschil van 16 millioen gulden eens besteed zou worden ten bate van de musische opvoeding van onze jeugd, dan zouden wij daarmede bereiken, dat een musisch gevormde, dus harmonisch ontwikkelde jeugd haar sterke schouders over eenige jaren zou kunnen zetten onder den opbouw van ons vaderland. Aan allen, die liefde voelen voor ons volk en vaderland, de plicht hieraan mede te werken; opvoeders en kunstenaars hebben hier de handen ineen te slaan.

Henriëtte van Lennep: *Partituur-fragment uit Symphonie II, „In memoriam"*, blz. 254—255

I Flauti II III

2 Oboi

Corno inglese

Clarinetti in Re

Clarinetti in La

Basso in Sib

2 Fagotti

Contra Fagotto

I II Corni III IV

4 Trombe

3 Tromboni

Tuba

Arpe unis.

I Violini II

Viole

Violoncelli

Contra Bassi

9

Largo maestoso

f molto tenuto

unis.

enharm.

pesante

a 2

soli

Stürzen

molto ten.

dolce

smorzando

vibrante

molto espressivo

Tutti

Tutti div.

2 soli

Do♭ Re♭ Mi♭

Sol♮ La♭ Si♭

Fa♯

glissando

I Fl. II III

Oboi

C. ingl

in Re

Cl. in La

Basso in Si♭

Fg.

C. Fg.

I II Cor. III IV

Trombe

Trbn.

Tamb. rull.

Tuba

Arpa

I Vln II

Vl.

Vcl.

C.B.

unis

dim.

ff

dim. – morendo

dim.

al modo ordinario

sordino subito

con sordino 1º

dolcissimo, quasi lontano

con sordino 3º

ppp

dim. – morendo

ten.

poco f

Ritenuto

Cassa e Piatti

dim. ------ quasi niente

10

Allegro

Tamburo militare *

lontano

* dolcissimo con ben sentito

J. BONGENAAR

Naar een Nederlandsch dorpstheater

Breng eenige avonden op het platteland door en ge beleeft een kultureel vraagstuk van de eerste orde. Het probleem draagt den naam van „geschikte zaalruimte". Geschikte — let wel!

Neem het *tooneel*. Deze oude kunst, welke zooveel hoogtepunten kende in de opvoeringen der geliefde en kultureel hoogstaande Rederijkersgroepen, doofde in de laatste decennia uit op het platteland en kwam tot zekeren bloei op het asphalt van onze grootere steden. Een der hoofdoorzaken hiervan was: geschikte zaalruimte.

Neem de *film*. In de kilheid van de wereldstad geboren, veroverde het wonder der „bewegende foto's" via jaarmarkten en kermissen het platteland. Naderhand, toen de film den weg der kunst was opgegaan, verrezen in de steden de bioscopen als paddestoelen uit den grond. Wat kon het platteland hiertegenover stellen? Niets! Nóg niets!

Neem de *kleinkunst*. Het is nog steeds zoo, dat de groepen, die het in de stad niet meer doen of het nooit deden, de „provincie" — zooals men het niet-stedelijk deel van ons land belieft te noemen — intrekken en hier hun veelal minderwaardige programma's ten beste geven. De goede gezelschappen mijden veelal het land. Waarom? Een belangrijke factor is, dat er geen geschikte zaalruimte bestaat om een kunstzinnig verantwoord programma op het tooneel te brengen.

Het platteland kampt tegen één der moeilijkst op te lossen vraagstukken van zijn kultureele ontwikkeling. Het is in deze jaren, nu de verbinding met de steden en provinciestadjes vooral in de avonduren zeer beperkt is, nu fietsbanden welhaast even schaarsch zijn als benzine, nu de radio goeddeels verdwenen is en radio-distributie buiten de stad slechts bij uitzondering aangetroffen wordt, in al zijn scherpte naar voren gekomen. Het platteland dreigt terug te vallen in een kultureel isolement. Het is taak dit te voorkomen, want het platteland verdient anders, al was het alleen maar, omdat juist van het land grootsche kultureele scheppingen te verwachten zijn en het juist het land is, waaruit het gezonde bloed stroomt, dat ook in kultureel opzicht de stad voeden moet en voeden kan.

De factoren, die een remmenden invloed uitoefenden op de ontwikkeling van het dorpstheater, dat eenerzijds gelijken tred met de techniek wist te houden en anderzijds harmonisch aan den landelijken stijl was aangepast, liggen voor de hand. Zij hangen, als vrijwel ieder vraagstuk, dat het platteland kent, samen met de plaats, welke de volksgemeenschap aan den stand-van-het-land toekent. In de jaren, dat de magen rijk gevuld waren, was de belangstelling voor het platteland gering. In dezen tijd is dat anders. De stedelingen hebben ontdekt, dat zonder een hardwerkenden boerenstand een volk niet leven kan. Het ziet er naar uit, dat de overheid zich hiervan eveneens bewust is en — wat van veel meer gewicht is — ook blijven zal.

De kultuur-politieke koerswisseling opent voorheen niet gekende mogelijkheden. De tijden, waarin bij voorbaat reeds alle pogingen in de richting van een goed geoutilleerd dorpstheater op onoverkomelijke financieele bezwaren moesten afstuiten, zijn voorbij, want de kultuur van het platteland mag niet langer beinvloed worden door het kapitaal alleen, doch door den volksopvoedenden wil, die het kapitaal aan zich dienstbaar maakt.

De tijd is aangebroken, waarin begrepen wordt, welk een groote volksvoorlichtende waarde een goed ingericht dorpstheater voor de plattelandsbewoners kan hebben, om van de taak, welke dit instituut heeft om mede te werken aan de totstandkoming van een gelijkgericht denken en beleven van het landvolk nog maar te zwijgen.

Voor deze dorpstheaters hebben wij mannen noodig, die hun hart aan de landelijke kultuur verpand hebben en een intense liefde koesteren voor het platteland en zijn bewoners. Zij moeten vurige idealisten zijn, wier grootste wensch het is, om de bewoners van het platteland onder dezelfde gunstige omstandigheden van de verschillende kunstuitingen te doen genieten als de menschen uit de stad. Zij, die dit begrijpen en tot uitvoering kunnen brengen, zullen in de toekomst de bouwers en leiders zijn van de Nederlandsche dorpstheaters, die van niet minder groote beteekenis zullen blijken te zijn voor de ontwikkeling van onze kultuur dan een kunstpaleis dat is in een der wereldsteden.

De inrichting van de dorpstheaters zal reeds anders moeten zijn dan die van een gewone theaterzaal. Alles, wat naar overdaad zweemt, moet vermeden worden. Maar dit zal toch niet het meest bijzondere van deze inrichtingen uitmaken. Hét aantrekkelijke zal dat andere moeten zijn, dat ondefinieerbare, dat sfeer heet. Onze dorpstheaters zullen passen bij hun omgeving; zij harmonieeren ermede; zij zouden er honderd jaar geleden ook gestaan kunnen hebben, zonder dat het dorpsbeeld er door geschaad werd. Het zal een zuiver landelijke stijl zijn, die uit deze theaters spreekt, een stijl, die bij oude boerderijen zoo prettig aandoet en dien wij terugvinden in vele mooie boerenschuren, in molens van het goede soort en schaapskooien

uit vroeger tijd. Het is deze zuiver landelijke stijl, die sfeer brengt en deze dorpshuizen zal doen passen in hun oude, stoere omgeving. Uit het bovenstaande blijkt, dat een theater op en voor het platteland in de eerste plaats volkomen moet harmonieeren met het landschap, waarin het staat. Alleen op die manier kan er een geestelijke eenheid bereikt worden tusschen de plattelandstoeschouwers, het theater en de kunst.

De leiders van het kultureele leven en vooral zij, die de kunst op het platteland brengen, zullen zich op het — tot op heden nog veel te weinig ingenomen — standpunt moeten stellen, dat het beste, wat de kunstwereld te bieden heeft, voor het platteland maar amper goed genoeg is.

Hierbij dient in het oog te worden gehouden, dat van de dorpstheaters voorloopig geen rijke baten te verwachten zijn. Er zal dus van overheidswege hulp, ook financieele, verstrekt moeten worden.

Straks, als de oorlog ten einde is, zullen er dorpstheaters verrijzen, omdat in den tijd, die dan komt, de opvattingen, ook op dit gebied, practisch gewijzigd zullen zijn. Hier ligt één der schoonste middelen tot kultureele verheffing van een zoo belangrijk volksdeel als het landvolk. Het dorpstheater wil immers de kultureele schatten van alle goede kunst op gelijkwaardige wijze aan den landman toonen, als het grootstedelijk theater dit doet aan den stedeling. Het wil de kunst de kans bieden om met het *geheele* volk, dus ook met den mensch van „buiten", in voortdurend contact te staan. Het wil de kunst van de stad naar het land brengen, en omgekeerd voor de kultureele uitingen van het platteland in de steden belangstelling wekken, daarmede de wisselwerking tusschen stad en land bevorderend. Het vindt zijn ontstaan in het besef, dat de eeuwige omwenteling van het land naar de stad en omgekeerd op kultureel gebied, evenals op ieder ander terrein des levens, voorwaarde is voor een gezonde ontwikkeling van volk en kultuur. Daarom behoort iedere vorm van goede kunst thuis op het land en in de kleine provinciestad, maar dan in een passende omgeving: in het stijlvolle dorpstheater, dat een geestelijk middelpunt zal moeten worden, dat zijn invloed doet gelden op de nieuwe stroomingen, die gaande zijn, en ten goede meewerkt aan een hernieuwd en gelijkgericht beleven van de dingen van allen dag.

Er is grootsch werk te verrichten: het dorpstheater wacht op uitvoering!

KUSTDORP

Geen pier, geen boulevard, geen levend strand
— slechts grauw beton in dorrend duin
waarin verscholen vuurmond schuin
loert langs de grens van zee en zand,

De leege straten zijn verpand
aan veldgrijs en aan vallend puin.
Het Kurhaus kijkt met kale kruin
en doode oogen uit op 't strand;

doch uit elk toegespijkerd huis,
elk schijnbaar zielig hoopje gruis
speurt spiedend des bewakers oog —

want iedere man is hier soldaat,
paraat van laag tot hoog
in bunkers achter prikkeldraad.

Arend Tael

JOHAN VAN LOO

DE TRIOMF VAN HET KOLOSSALE

II

Wanneer wij dus onze gedachten laten gaan over heel dat uitgestrekte gebied van den bombast en den bluf — in beeld, geluid, psychologische misleiding, heldenvereering — zien we, dat het toch volstrekt niet zoo gemakkelijk is, om altijd de oorzaak van het kwaad aan te geven. Beschouwen wij een machtig oeuvre als de Italiaansche film „Rigoletto" van Mario Bonnard, dan zien we hier *niets* dan overdadigheid, massa-scènes, luxueuze décors, oneindige verscheidenheid van maskers — en toch is nergens en nergens het woord „bombast" toepasselijk! Nu kunnen we ons verdiepen in beschouwingen over „montage", „rhythme", „fotografie", en vooral: de dwingende macht der „intrigue" (die hier afstamt van Victor Hugo) — men voelt tenslotte, dat hier alles te herleiden is tot dat mystisch begrip: stijlgevoel. „Men heeft het of men heeft het niet!"

Enkele voorbeelden, weer aan andere films ontleend, mogen dit duidelijk maken. Géza von Bolvary regisseerde „Der dunkle Tag" (Rivalen), waarin een amuletje (in den vorm van een handje aan een kettinkje) de amoureuze relatie van een vrouw met een vriend aan den echtgenoot aan het licht brengt.

Dit geschiedt toevallig, het kettinkje hangt om een pop, maar men voelt dit reeds een uur lang aankomen; en wanneer het inderdaad „komt" . . . dan moet dit moment nog extra onderstreept worden met veel „muziek", somber aanzwellend, onheilspellend —

Wat had nu het „stijlgevoel" voorgeschreven? Of een even opperen van de *mogelijkheid* dat dit handje zou kùnnen gevaarlijk zijn . . om dan ook sur le champ den slag neer te laten komen — òf (maar dit zou het geheele karakter van de tamelijk simplistische film hebben gewijzigd in een meer verfijnd spel van mogelijkheden) de „spanning" van een uur te doen opheffen in b.v. het gebaar, waarmee èn pop èn amuletje weggeworpen worden . . . Op het moment zelf zou een rilling door de zaal gaan, omdat men voelde: „het had even goed kùnnen gebeurd zijn dat . . ." enz. en wel zònder medeweten van man en vrouw; alleen een tip van den sluier die over het geheimzinnige rijk der mogelijkheden ligt was opgeheven geworden, en men had bewogen ervaren, dat altijd één mogelijkheid opgaat, dat hier ondanks alles, een „keus" schijnt gemaakt te worden, en men òf heeft te gelooven in een blind toeval òf in de ondoorgrondelijke goddelijke krachten. Men ziet aan dit kleine voorbeeld, hoe ongeloofllijk veelzijdig het beroep van den filmkunstenaar is, daar het alle facetten van het menschelijk bestaan en streven belicht, en dus ook den filosofischen mensch in zijn drang om tot de wortels van zijn existentie door te dringen, weerspiegelt. Wolfgang Liebeneiner, Duitschlands menschelijkste en meest aristocratische regisseur, heeft dit meer dan wie ook begrepen. Vergelijken we een film als „Die Frau ohne Vergangenheit" met Liebeneiner's „Ich klage an". In beide films wordt jacht gemaakt op een „virus" en tevens het verdelgingsserum gezocht. In de eerste film hebben we al kennis gemaakt met den „vioolspelenden (dus o — zoo kunstzinnigen) arts", en uit andere scènes blijkt alras, dat we hier natuurlijk met een held te doen hebben, tot in zijn wenkbrauwen het toonbeeld van rechtschapenheid en opofferingsgezindheid (Inderdaad experimenteert hij *op zichzelf!* . . .)

In beide films volgt men met spanning de evoluties, zij het in de eerste film ook met de zekerheid: hij vindt het wel — de „moeilijkheden" op het doornig pad der wetenschap zijn maar quatsch . . .

Wat geschiedt in de tweede film? Men vindt het virus *niet*, ondanks alle nachtelijke microscoop-scènes; en wanneer men denkt het gevonden te hebben, en de zaal opademt, is het een vreemd virus. Dit is uit dramaturgisch oogpunt een vondst van belang! Hiermede is het „pernicieuze slot" omzeild, de spanning zal tot *over* het slot (waar Schopenhauer reeds zijn Pessimisme aan toelichtte) reiken!

In de eerste film ontmoeten we, ondanks de keurige regie en het keurige rhythme en de keurige fotografie, weer den triomf van het Kolossale in de stilzwijgende aanbidding van den held, zij het nog zoo sober en „kunstzinnig" opgediend.

Het parool van den waarlijk grooten regisseur is: weg met het groote, al te nadrukkelijke gebaar. Daarom zien we in het „verfilmd tooneel" — dat indruischt tegen alle wetten van het filmische — de twee gezworen vijanden zich verzoenen in uitvoerig behandelde scènes met de apotheose: het in elkander vlijen der handen en den zichtbaren, „ontroerenden", langen handdruk. De huidige productieleider der U.F.A. deed dat anders: men zag ternauwernood het verzoenend handgebaar *ontstaan*, men zag slechts één der handen die uit een broekzak werd geschoven . . . . . daarna was de scène alweer afgeknapt: men wist genoeg!

In de tooneelfilm „Een Liefdesgeschiedenis" moet men langdurig een bevalling meemaken, zonder dat er ook maar iets anders is, dat op de noodzaak hiervan wijst, dan het feit, dat dit nog min of meer „nieuw" is in de

geschiedenis van de filmkunst, en met als eenige uitwerking een onheilig nieuwsgierig toezien van het publiek met nu en dan een onkiesche opmerking of een gegichel. Men ziet trouwens alleen een vrouwengelaat, enkele witgejaste doctoren en een wijden bekleeden hoepel als tentje om de plek des onheils. —

Hoe geeft de talent- en stijlvolle regisseur (welke naam weer aan het tooneel is ontleend; „cinéast" is beter, wil men de fraaie woorden als „filmdichter" of „filmkunstenaar" enz. ontgaan) dit evenement aan? Aldus: men hoort het babystemmetje schreien, daarop ziet men den arts een kind om- en omkeeren en het navelverbandje aanbrengen . . . en men beseft eensklaps: dit was het *eerste* geluidje! hier maken we het *begin* van het individueele leven mee. — Maar dan is de scène alweer afgeknapt, doch de volgende is van een dusdanig rhythme en dusdanigen inhoud, dat we den indruk van het voorgaande kunnen verwerken. Op deze manier bespeuren we den adem, den geur van het leven zelf. Die andere, ofschoon te zeer gepolijste, grootmeester der Duitsche filmkunst, Helmut Käutner, spreekt het uit in iedere film die er van zijn hand verschijnt: „In mijn film is het kraken van schoenen op een gegeven moment van evenveel beteekenis als hun drager, het hopelooze ruischen van den regen even belangrijk als de gebogen gestalte, die door den regen sjokt. Ik laat licht op menschen en dingen vallen, terwijl het mij om hun schaduwen gaat" (P. Beishuizen).

Overal waar het de beelden betreft uit het leven en worstelen der geslachten, uit de eerlijke, veelal bittere struggle for life, behoeft het niet om de „schaduwen" te gaan. Daar valle vrijelijk het volle licht op de eerbiedwaardige symbolen en merkteekenen, hoe schijnbaar onbeduidend zij ook zijn.

De bekende Duitsche schrijver uit de vorige eeuw, Adalbert Stifter, wijdt in „Die Mappe meines Urgroszvaters" enkele bladzijden aan de beschrijving van „het epos van den rommel, het droeve, zachte epos, dat slechts de sporen van het alledaagsche en van de gewoonte inprent, maar in deze sporen ons hart vaak meer ontroert dan in de andere, omdat we op hen het duidelijkst de schaduw van het verdwijnende zich zien verwijderen en daarmee ook onze eigen, die haar volgt." En: „Als het gebeente van een gestorvene reeds vergaan is, of verstrooid in een hoek en in het gras van het kerkhof ligt, staan zijn verbleekende kasten nog in het oude huis, zijn de opzij gezette alleroudste dingen er tenslotte nog en worden zoo opnieuw het speelgoed der jongsten, der kinderen. Er is iets ontroerend in dezen stommen, duisteren verteller der onbekende geschiedenis van zoo'n huis. Wat een verdriet en wat een vreugde ligt in deze ongelezen geschiedenis begraven. Het blondlokkige kindje en de pasgeboren vlieg, die daarnaast in den gulden glans van de zon speelt, zijn de laatste schakels van een langen onbekenden ketting, maar ook de eerste van een misschien nog langeren, nog onbekenderen; en toch is deze reeks een reeks van familie en liefde, en hoe eenzaam staat de enkeling in het midden dezer reeks! Indien hem dus een verbleekend beeld, een brokstuk, een stofje van degenen vertelt, die vóór hem geleefd hebben, dan is hij veel minder eenzaam. En wat is deze geschiedenis onbelangrijk; ze gaat slechts terug tot grootvader of overgrootvader en ze vertelt vaak slechts van kinderdoopen, bruiloften, begrafenissen, en verzorging van de nakomelingschap, — maar hoe onbegrijpelijk veel liefde en leed schuilt in deze onbeduidendheid! In de andere, groote geschiedenis kan ze ook niet meer schuilen, ja, ze vormt slechts het vervelooze, verbleekte totaalbeeld van deze kleine, waarin men de liefde weggelaten en het bloedvergieten opgeteekend heeft. Alleen de groote gouden stroom der liefde die in den loop der eeuwen naar ons toe is gevloeid, door ontelbare moederharten, door jonge bruiden, vaders, broers, zusters en vrienden is de *regel*, maar dit alles op te schrijven werd vergeten, het andere, de haat, is de *uitzondering*, en staat in duizend boeken opgeteekend.

Wij herinneren aan den ontzagwekkenden arbeid van de beide Hongaarsche toondichters Béla Bartòk en Zoltan Kodaly, die gedurende jaren Hongaarsche volksliederen verzamelden in overstelpende hoeveelheid. Welk een taak is niet weggelegd voor den filmkunstenaar. Vooral in eigen land vindt hij zijn uitgestrekt arbeidsveld, om overal waar hij kan „jacht" te maken op de karakteristieke volksche uitingen in levenshouding en handelwijzen.

Niet alleen in documentaire films, doch vooral ook zal hij dit materiaal kunnen gebruiken in z.g. speelfilms, die, door het genie van hun maker, des te ingrijpender zullen zijn, daar zij de menschen vertoonen in hun eigenaardigheden, en hun verbondenheid met de aarde, de aarde waarop zij geboren werden, leefden en streefden en waarin zij eens zullen rusten . . . .

Hier zullen de bombast en de „Marionetten" (zie Teunissen in „De Schouw" van November '43) geen triomfen kunnen vieren.

Voor alles in zijn omgeving moet hij dus zijn belangstelling toonen. Hij moet weten „hoe een kind geboren en een omelet gebakken wordt", evenals de door Couperus getypeerde schrijver. Maar zijn taak omvat meer dan die van den auteur: hij moet zijn èn auteur èn schilder èn muziekkenner èn tooneelspeler èn psycholoog, en dan moet hij nog de mogelijkheden van zijn instrumentarium kennen . . . Gaan wij deze bevoegdheden puntsgewijs na, om te zien hoe de consciëntieuze cinéast eo ipso het gevaar van de bombastiek ontgaat.

Als *auteur* behoort hij zijn eigen scenario's te kunnen schrijven. Er zijn over dit probleem al veel kolommen vol geschreven. Men rekent het tot de onpractische, ouderwetsche opvatting van den filmmaker uit het begin van de filmfabricatie, om zonder de moderne arbeidsverdeeling en op tijdroovende manier zijn rolprenten te maken. Maar nog niet lang geleden lazen wij de verzuchting van Liebeneiner, dat de regisseur meestal niet dichter is... En zoo af en toe bemerken wij ook wel iets van deze problematiek, wanneer de regisseur het oorspronkelijke kunstwerk „mitbearbeitete" („Romance in Moll" b.v. is door Willy Clever en Hellmuth Käutner samen geschreven).

Is er dan geen onderscheid tusschen den literator en den scenario-schrijver? Wezenlijk niet. — Wanneer een auteur den gemoedstoestand van een zijner figuren wil beschrijven, zal hij toch altijd in de eerste plaats aangewezen zijn op de nauwkeurige beschrijving van de uiterlijke aanleidingen, daar het zieleleven in rijkdom of armoede afhankelijk is van de indrukken der buitenwereld. Zeer zeker zal het hoogere en meer samengestelde individu ervaren, dat de goddelijke krachten van binnen uit komen en de wereld als het ware steeds opnieuw vormen en kleuren — maar zonder die wereld zou het individu niet bestaan en evenmin de bewustwording van het goddelijke.

De botsing van het individu met de „Umwelt" is het begin, de „bejahende" aanvaarding het einde. Wat er tusschen ligt is het subject van de philosophie.

De literator zal dus de psychische gesteldheid van zijn figuur causaal uit de verschijnselen trachten te verklaren en aan te toonen. De indrukwekkendste fragmenten van de groote litteraire werken (vooral ook zuiver poëtisch) ontleenen hun onvergetelijke schoonheid steeds aan de pregnantie der *beelden*. De romacier kan zich in zijn figuren verdiepen — (ook wanneer hij bij zijn creatie niet aan bepaalde menschen denkt zal hij zich moeten „invoelen", nl. in zichzelf: de figuur is hoe *hij* zich die voorstelt) hij kan een affect beschrijven — maar wanneer hij de juiste menschenkenner is, zal hij ook weten, dat diep in den mensch een hang naar vertastbaring, symboliseering van de geheimste roerselen in de ziel leeft.

Wij weten, dat het onderbewustzijn een geheel eigen scheppend leven leidt; met name in de droomen treden slechts *beelden* op, die reeds bij oppervlakkige analyse ongelooflijk veelzeggender zijn dan bewuste en klare *taal*. Hier uit de mensch zich spontaan in louter beelden; met één enkel beeld is een wereld van fijn genuanceerde stemmingen en affecten vertolkt. Woorden zijn hier arm en ontoereikend. Wanneer dus de auteur zijn sujetten teekent, dient hij te bedenken, dat men door het „invoelen" altijd een onvolkomen beeld van den medemensch krijgt, en alleen het eigen psychische leven tot beschikking heeft, om het andere levensbeeld aan te toetsen; dat men in eerste instantie is aangewezen op de uiterlijke aanleidingen.

Pas na nauwkeurige milieuomschrijving is de gemoedstoestand begrijpelijk. In het droomleven zijn eigenlijk geen „uiterlijke aanleidingen" (ook de prikkels van buiten af worden geheel onder invloed van het onderbewustzijn verwerkt): de beelden treden op in plaats van de affecten zou men kunnen zeggen.

Wanneer men aan de hand van een enkel symbool uit den „droomarbeid" ziet, hoe dit beeld den ingespannen psychologiseerend-beschrijvenden arbeid van den auteur overbodig maakt, kleineert en in alles overtreft, stemt dit toch tot nadenken. Het zou te ver voeren, en buiten het bestek van dit artikel, om voorbeelden uit de droompsychologie aan te halen, doch hier reeds ligt de conclusie voor de hand, dat in den scenarioschrijver de auteur tegelijk méér is dan auteur: de innerlijke toestand van zijn figuren zal zoo direct mogelijk blijken uit de beelden, die door zijn geraffineerd filmisch instinct de kleur zullen aannemen van de onderscheiden psychismen. Om zoo direct de menschen te laten spreken en te teekenen, het ideaal van ieder auteur gaat hier in vervulling! Door het rhythme bepaald, zal een reeks van indrukken op ons gemoed instormen, die ons beurtelings tot lachen, schreien, woede enz. zullen bewegen.

Wanneer b.v. Hans Steinhoff in „Gabrielle Dambrone" een jonge vrouw blij en in een gelukkig vooruitzicht den weg langs laat hollen, om bij den leegstroomenden autobus haar geliefde wéér niet te laten ontmoeten, evenals zoo veel andere malen, en haar bedroefd en eenzaam terug laat loopen, dan spreken al deze beelden oneindig meer dan de woorden: „Zij holde den weg naar het dorp langs, blij in het vooruitzicht, haar geliefde weer te zien. Toen zij echter . . ." enz., of bladzijden lange beschrijvingen.

Zoo vinden wij b.v. in de romans van S. Vestdijk steeds weer de pogingen om „filmisch" met een ruk de eene situatie in de andere over te doen gaan, om op deze manier tot effect te geraken. Dit lukt soms, maar op den duur doet het geheele procédé tamelijk krampachtig aan. En geen wonder! Hier is de grens van het litteraire overschreden, d.w.z. de grens van het louter phaenomenologische (= invoelende), voor zoover het de psyche betreft, en van het beschrijvende voor zoover het de verschijningsvormen betreft. Eenmaal de grens overschreden, dan denkt men in louter beelden; veel psychologiseerende arbeid uit de litteraire werkwijze wordt hier vervangen door de rhythmische interpoleering der beelden, zoodanig, dat het Ik natuurlijker en bezielender spreekt.

Ieder mensch, die in zijn leven de hevige momenten van leed door het sterven van een zijner naaste medemenschen heeft gekend, en dus zoo tastbaar mogelijk in het „grensgebied" van het leven is geweest, kent b.v. het wrange gevoel van afschuw dat de eeuwig voorbijtrekkende stroom van leege en onverschillige menschen inboezemt, gezien vlak na dit sterven. Hoe zal een fijnzinnig filmkunstenaar de dramatische spanning weten te verhoogen, door na het bewogen tragische verscheiden de aandacht te richten op die nuchtere onderstreping van de eeuwige levenswet: het Panta rei! Men zal *weten* wat er in dezen betreffenden persoon omgaat, na dezen ommezwaai van de camera.

De regisseur moet „schilder" zijn, of zich voelen, want afgezien van wat een schilder coloristisch of linair presteert, wordt zijn kwaliteit bepaald door zijn compositorisch talent. Altijd weer is het de miraculeuze vlakverdeeling die ons bij de groote meesters der schilderkunst frappeert. En men behoeft bij de groote filmkunstenaars (een Engel, een Liebeneiner, een Käutner, een Carné) slechts op de met nerveuze hand bewogen camera te letten, steeds op zoek naar nieuwe instellingen die het te filmen object met wisselende facetten zullen doen leven in telkens vernieuwde groepeering met de omringende dingen, om hun zuiver picturale instelling te constateeren. Dit kan toch waarlijk niet alleen het werk van den camera-







PIE SCHMITZ

STILLEVEN MET ROODE KOOL (FOTO PIE SCHMITZ)



PIE SCHMITZ

WINTERLANDSCHAP (FOTO PIE SCHMITZ)

man zijn. De beweeglijke camera is naast de montage de conditio sine qua non voor een artistiek alleszins verantwoord filmwerk, en als zoodanig wel degelijk de voortdurende zorg van den regisseur.

De regisseur moet „muziekkenner" zijn. Om zijn films in volle overeenstemming met zijn innerlijke voorstelling tot een eind te brengen, moet hij weten waar het beeld muzikale onderstreping behoeft, en welke. Wanneer hij een componist opdraagt, muziek voor zijn films te schrijven, moet hij over de kwaliteit daarvan kunnen oordeelen. Hij moet den muzikalen stroom van alle eeuwen, van het begin der muziekgeschiedenis af, door zich hebben laten trekken. Veel te weinig worden de groote meesters der muziek in hun waardige filmbeelden gehuldigd, veelal verguisd. Zoo hadden wij onlangs het „genoegen", den grooten Beethoven in zijn grandiooze achtste symphonie te mogen bewonderen als accompagnateur bij de vervaardiging van . . . . margarine! Waarom altijd te vergeten, dat Debussy „Nuages" heeft gecomponeerd, en „La Mer"? Hoe zuiver „filmisch" is deze muziek, want hoe *natuurlijk*. Slechts in documentaire of particuliere filmpjes vinden de onsterfelijken soms een plaats. In de groote „speelfilms" ontbreken zij bijna altijd.

Dat de regisseur zelf in hart en nieren acteur moet zijn, behoeft geen betoog. Daarom juist is hij de menschenkenner, die in het dagelijksche leven de menschen bestudeert en liefheeft. De in stille afzondering geschapen figuren uit zijn scenario's laten hem geen seconde met rust. Zij bezoeken hem dag en nacht en speurend gaat hij door het leven, om aan zijn als in visioen geziene menschen gestalte te kunnen geven, bezeten als hij is door het ideaal om zoo veel mogelijk den starkultus uit den weg te gaan, en altijd weer te putten uit de rijkdommen van de natuur. Hij is dus ook psycholoog. Hij zal zich met hartstocht toe te leggen hebben op de bestudeering van de psychologie niet alleen, maar ook van de psychiatrie, om den mensch door en door te leeren kennen.

Om gedocumenteerd en al de noodzaak hiervan aan te toonen, dit zou een artikel op zichzelf vergen. Wij besluiten met te wijzen op de absolute onmogelijkheid, om, uitgerust met deze gedegen kennis, als filmkunstenaar marionetten in plaats van menschen te creëeren, hol pathos in plaats van echtheid te schenken, en ongemotiveerde heldenvereering ten toon te spreiden zonder de eerbied voor het subject, zijn eerlijke struggle for life en zijn eerlijke uiteenzettingen met de problemen van leven, dood en liefde.

KLEINE BESPIEGELINGEN

Laat mij een priester zijn
van kleine dingen,
opdat ik van God
en engelen zinge.

Het nu zal morgen gister zijn
en elke vrouwenschoot
baart om het kind den vreemden schijn
reeds van den dood.

God schiep de armen en de rijken,
God schiep den meester en de knechten,
voor God zijn wij elkaars gelijken,
Hij kent de goeden en de slechten.

God heeft de wereld wel geschapen
opdat de dichters zouden zingen,
maar ook opdat wie moe is slape
en om de eeuw'ge kleine dingen.

Veel valt er te zwerven en veel te belijden
en soms dacht ik het eeuwige te vinden,
maar eeuwigheden breken in de tijden
en de winden.

Jacques Idserda







HONGAARSCHE DICHTKUNST IN HET NEDERLANDSCH

DOOR A. H. VON MARICH

Nederland en Hongarije zijn door eeuwenoude kultureele vriendschapsbanden verbonden. Geleerden van rang en beteekenis uit vroegere eeuwen hebben medegewerkt aan den opbouw van deze vriendschap.

Zoo was bijvoorbeeld Erasmus Rotterdamus, zooals men hem in Hongarije noemde, een tijdlang de gast van het Koninklijke Hof van Hongarije en na zijn terugkeer in Holland zijn de gevoelens van vriendschap, welke hij jegens het Magyarenland koesterde, blijven bestaan, waartoe ook zeker heeft medegewerkt het feit, dat zijn huisarts in de Nederlanden een Hongaar was. Deze Hongaarsche arts was in dien tijd zeker niet de eenige Hongaarsche geleerde in Holland. Tusschen 1600 en 1700 zijn over en weer Hongaarsche geleerden in Nederland en Nederlandsche geleerden in Hongarije werkzaam geweest. Een hunner, Jacobus Tollius, heeft naar aanleiding van zijn reizen door Hongarije in 1700 een belangwekkend boek doen uitgeven „Epistolae Itinerariae", waarin hij Hongarije in woord en beeld bekend maakte. Na de invasie der Tartaren in Hongarije kwamen Nederlandsche kolonisten in het verwoeste land der Magyaren; aan de Nederlandsche hoogescholen bevonden zich, toen de godsdienstoorlogen nog niet beëindigd waren, Hongaarsche studenten, die hier theologie studeerden; een Hongaarsche Bijbel verscheen, naast talrijke andere Hongaarsche boeken in Nederland. Rijke Nederlandsche philanthropen stichtten in Utrecht, Amsterdam en in Groningen studiebeurzen voor Hongaarsche studenten in de theologie. Tot voor den tweeden wereldoorlog kwamen Nederlandsche bezoekers in steeds grooteren getale naar Hongarije en hun aantal kon zeker wel op vele duizenden per jaar gesteld worden; ook Hongaarsche studenten zijn nog tot 1940 hier geweest.

Deze vriendschap tusschen twee ver van elkaar verwijderd liggende en niet door zakelijke relaties verbonden volken vormt een voorbeeld van kultuurvriendschap, dat in de geschiedenis zoowel eenig als voorbeeldig is.

Het is bijna vanzelfsprekend, dat deze vriendschap niet tot uiterlijkheden beperkt bleef, maar ook diepere wortels sloeg en edele vruchten droeg.

Zoo heeft men bijvoorbeeld in Hongarije Vondels „Lucifer" vertaald, die nog steeds tot het repertoire van het Hongaarsch tooneel behoort. Over en weer wonen in Hongarije Nederlanders en in Nederland Hongaren, terwijl er ook veel Hongaren zijn, die goed Nederlandsch spreken en Nederlanders, die met hun kennis van de Hongaarsche taal een goed figuur slaan.

Vele bevoegde pennen zijn doende geweest en zijn nog steeds doende de voornaamste geestelijke producten der Magyaren aan het Nederlandsche publiek in voortreffelijke vertolking voor te leggen. Met veel liefde en zorg vertaalde meesterwerken van de Hongaarsche dichtkunst werden aldus gewaardeerde schatten van het Nederlandsch lezend publiek.

Wij laten hier eenige voorbeelden van Hongaarsche dichtkunst in Nederlandsche vertaling volgen.

Sándor Petőfi, de Hongaarsche vrijheidsheld, dichter der Liefde (1 Jan. 1823—31 Juli 1849), vond in den vrijheidsoorlog tegen de Habsburgers in den strijd met de den Oostenrijkers te hulp gekomen Russen op het

slagveld den heldendood. Hier volgen twee emotioneele en voor hem karakteristieke gedichten van zijn hand; het zijn voorbeelden van de zuiverste lyriek in den schoonsten vorm. [1])

ÉÉN ANGST MAAR KEN IK

(Egy gondolat bánt engemet. 364ste gedicht)

Eén angst maar ken ik. Dat me ooit beiden konde
Mijn sterfuur op kussens mijner sponde
Om langzaam daar als kaarslicht uit te gaan
dat in een leeg vertrek is blijven staan,
Wegkwijnend als een bloem, die zich voelt sloopen
Door steek van worm, er heimelijk ingekropen.
Niet zulk een dood, niet zulk een dood, o God!
Bestem niet mij, niet mij voor zulk een lot!
Ik zij een boom verteerd door 's bliksems vlammen
Of wel geveld als een dier reuzenstammen
Zooals de orkaan die tot de wortels scheurt.
Ik zij een rotsblok dat omlaag gesleurd,
Met wilde vaart naar 't dal wordt neergetrokken
En aard en hemel in zijn vaart doet schokken.

O, laat mij vallen, vallen in den slag!
Uit 't jonge hart vloeie op dien grooten dag
Mijn bruisend bloed
En als nogeens de vreugdegloed
Mijn lippen opent, laat dan 't zwaardgekletter,
Het dond'ren van 't geschut, 't trompettengeschetter
Mijn stem versmoren
In hun donderkoren.

En over mijn gestorven lichaam ga de zege na.
Der paarden hoefslag, laat ze mij vertreden
En pas wanneer de groote strijd gestreden,
Wanneer de stille dag gekomen is,
Dat men vereenigd ter begrafenis
Met treurmuziek en met omfloersde vaan
Naar de algemeene groeve heen zal gaan,
Waar men de helden allen zal begraven
Die heilige wereldvrijheid 't leven gaven
Om U te redden — dat men dan ook mij
In deze groeve legge aan Uwe zij.

SEPTEMBER'S EINDE

(Szeptember végén. 437ste gedicht)

Nog bloeien daarbuiten de liefelijke bloemen,
Nog heffen de bloemen rijk groenend zich op.
Maar ziet gij den killen winter niet omgaan?
Met sneeuw reeds bestrooit hij den rotsigen top.
Nog woont in mijn harte de zonnige zomer,
Geheel een voorjaar nog woont in mijn borst,
Maar mijn donker haar bergt reeds draden van zilver,
De winter zond over mijn hoofd reeds zijn vorst.

[1]) Alexander Petöfi: Gedichten; uit het Hongaarsch vertaald door A. S. C. Wallis; Haarlem, 1924, H. D. Tjeenk Willink & Zoon.

De bloeme valt af en het leven snelt henen.
Kom, liefste, zet hier op mijn knieën u neer!
Gij, die thans uw hoofd aan mijn boezem terneervlijt,
Buigt ge u morgen niet reeds op mijn groeve terneer?
O, zeg, zoo ik 't eerst sterf, zeg, hult gij met tranen
Mijn lichaam alsdan in het doodengewaad,
Of kan 't zijn, dat een jongeling uw liefde mag winnen
En gij weldra met hem voor 't altaar weer staat?

O, zoo gij den weduwensluier eens afwerpt,
En wilt dat mijn groeve als rouwvlag dien draag,
Dan stijg ik daarvoor uit de wereld der doden,
In 't diepst van den nacht voer 'k hem mee naar omlaag;
Om daarmee de tranen te drogen, vergoten
Voor u, die zoo snel reeds vergetelheid vindt,
Om daarmee de wonden van 't hart te verbinden
Dat ook daar nog, o daar, u voor eeuwig bemint.

Petöfi schonk zijn volk 771 lyrische en 11 epische gedichten, twee bundels reisbrieven en eenige drama's en vertalingen. Gelet op het feit, dat hij slechts 26 jaar oud werd, getuigt dit van een werkelijk buitengewone vruchtbaarheid. Hij stierf precies zooals hij dat in het bovenstaand gedicht bezong als vrijheidsheld in den slag tegen de Russen en zijn lichaam werd nimmer gevonden. Zijn gedichten en zijn persoon zijn tot symbolen geworden.

Imre Madách (1823—1864) is een Hongaarsch dichter, wiens dramatisch gedicht „De Tragedie van den Mensch" als de Hongaarsche Faust beschouwd wordt. Het is een groote dichterlijke schepping, die tot de geheele menschheid sprekend, de menschelijke tragiek vanaf de schepping door de geheele geschiedenis heen tot aan den ondergang der wereld in typeerende, flitsende beelden meesterlijk weergeeft. Zijn hartkwaal deed hem in zichzelf keeren en maakte hem somber; zijn ongelukkig huwelijk ontnam hem de rest van zijn levensgeluk.

Zijn meesterwerk symboliseert den mensch in de figuur van Adam, die door zijn zondenval het leven in het Eden verspeeld heeft en daarom als boete het aardsche bestaan moet dragen. Lucifer, de Duivel, laat hem de toekomst zien: Egypte, Rome, Athene, Constantinopel, Praag, Parijs, Londen, een Hol, waarin alle menschen gelijk zijn en gelijke kleeren dragen, en een met sneeuw bedekte vlakte, dat zijn de milieus waarin zich in de verschillende tijden de karakteristieke gebeurtenissen van de geschiedenis der menschheid afspeelden. Adam, Lucifer en Eva zijn in deze scènes de hoofdfiguren. Zoo is Adam in Praag bijvoorbeeld Kepler, in Parijs is hij Danton, terwijl Lucifer er de Beul is. Tenslotte, als Adam alles gezien heeft en als hij als laatste mensch met Eva overblijvend zich van een rots in de diepte storten wil om door zijn dood de menschheid van al deze ellende te redden, komt Eva tot hem en zegt, dat zij zwanger is, en uit den hemel klinkt dan de stem des Heeren: „Ik zeg U mensch, blijf strijden en vertrouw!"

Ook dit werk is voor onzen tegenwoordigen tijd en

lotgemeenschap in Europa zoo symbolisch, als ware het voor ons geschreven. De mensch verspeelt zijn „Eden" en verliest aldus het leven, dat voor hem bestemd was, zoodat hij als slaaf van vreemde machten een voor hem vreemd leven lijden moet. (Verlies van de krachten, die in het volksche, rassische traditioneele element verankerd zijn en tegen welke men niet ongeboet zondigen kan, omdat de mensch, het volk, de natie, het land of het geheele ras dan zijn cosmischen samenhang met het heelal verliest en daarmede dus zijn goddelijk karakter).

Het „Phalanster"-systeem, waar alles reeds gelijk en elke persoonlijkheid weggevaagd is, is een schitterend symbool van het bolsjewisme, dat Madách bijna honderd jaren tevoren heeft zien aankomen. En ten slotte de aanmoedigende woorden van den Schepper, die den inhoud en het doel van het leven aantoont: Mensch! blijf strijden en vertrouw! Hier volgen eenige regels uit dit meesterwerk, uit de eerste scène, waarin de schepping in vollen gang is. [1])

Koor der Engelen:

Looft, looft den Schepper op zijn glorietroon!
Laat aard' en hemelen van zijn lof weerklinken,
Die met één woord 't heelal in aanzijn riep,
En met één woord in 't niet kan doen verzinken.
Hij is de kracht, het weten en 't gevoel,
Een schaduw van zijn glans zijn onze stralen,
Laat ons hem danken, dat hij van zijn licht,
In gunst, een deel op ons deed nederdalen.
Belichaamd zien wij 't eeuwig wereldplan,
't Straalt uit der schepping groote daad ons tegen;
Van ons, die 't leven hem verschuldigd zijn,
Wacht hij nu dank en prijs voor zooveel zegen.
Hoe trots komt daar een vuur'ge bal
En dunkt zich middelpunt van 't al.
Toch dient, hem onbewust, zijn schijn
Tot licht voor sterren, zwak en klein.
Mat blinkt daar ginds die bleeke sterre,
Een lampje slechts schijnt zij van verre,
En toch, millioenen wezens wonen
In haar onmetelijke zonen.
Twee kogels strijden op hun baan,
Nu stoot die af, dan trekt deze aan;
De groote leiband is die strijd,
Waaraan 't geheel wordt voortgeleid.
Ginds rolt de donder; schrikkend zien onze oogen
De donkre verte, waar den blik onttogen,
De vrede en 't heil van millioenen slapen, —
Bescheiden stralend, staat, nog ongenoemd,
Wat eens als ster der liefde wordt geroemd,
Zij, die der min beschermend tegenlacht,
En troostend toeblinkt 't menschelijk geslacht. —

Hier worden werelden uit niets geboren,
Daar weer gaan werelden in 't niet verloren;
Een les voor wie het hart te hoog mocht dragen,
Een troost voor hem, die angstig mocht versagen.

Madách was door zijn eigen tragiek, zijn ongeneeslijke ziekte en het diepe ongeluk, dat de ontrouw van zijn vrouw voor hem beteekende, als het ware voorbeschikt om dit meesterwerk te dichten. Hij heeft zijn eigen lot in dit gedicht verwerkt. Eva vervult twee verschillende rollen: zij is eenerzijds opofferend, getrouw, hulpvaardig, begrijpend; een werkelijke levensgezellin; deze Eva belichaamt de moeder van Madách, die hem tot het einde van zijn leven verpleegde en verzorgde. De booze, duivelsche Eva daarentegen symboliseert zijn ontrouwe vrouw.

„De Tragedie van den Mensch" werd ook als tooneelstuk in Hongarije en in het buitenland, hoofdzakelijk in Duitschland, opgevoerd en als onsterfelijk kunstwerk zal het ook in de toekomst den mensch steeds weer weten te binden. In Nederland verschenen er drie uitgaven in boekvorm van.

Als derde dichter noemen wij László Mécs (Jozef Martoncsik), geboren in 1895, een der moderne Hongaarsche poëten. Mécs, die een monnik was, stond steeds voor den arbeider op de bres, want hij was vervuld van de sociale idee. Zijn gedichten hebben na den wereldoorlog, toen een gedeelte van Hongarije onder het juk van Benesch moest zuchten, voor de Hongaren een groote moreele steun beteekend.

In zijn hieronder geciteerde gedicht richt hij zich fel tegen de na-oorlogsche toestanden, waarin de liberaal-kapitalistische maatschappij de oorlogsinvaliden niet slechts aan hun lot overliet, maar nog bovendien een last en plaag in hen zag.

Scherp en bitter zijn de woorden van den dichter; als zweepslagen striemen zij in het gezicht van de na-oorlogsche maatschappij, die haar plichten vergat. Mécs was evenals Petöfi en Madách een werkelijk nationalistisch dichter met zeer sterk sociaal gevoel. [1])

BIJ HET GRAF VAN DEN ONBEKENDEN SOLDAAT

De held is braaf, want hij is niemands last:
Bescheiden heeft het leven hem geloosd.
Op 't slagveld werd hij 'n bloem, en thuis een toast!
Aan 't vredesfeestmaal juicht nu menig gast!

De oorlogskreup'le leeft; dat staat hem slecht:
Hij toont zijn wonden vrij; hij is oprecht
En schaamteloos. Wel leed hij veel en stom
Voor 't land, maar taktloos kwam hij toch weerom.

---

[1]) Emerich Madách: De Tragedie van den Mensch; uit het Hongaarsch door A. S. C. Wallis; Amsterdam, 1922, Wereldbibliotheek no 435.

[1]) László Mécs: De oude en de nieuwe Wereld; uit het Hongaarsch vertaald door János G. Csányi en Karel Jan Freeland; Bilthoven, 1939, De Gemeenschap.

Een schoonheidswedstrijd. Zie, hij wikkelt los
Zijn wonde leest . . . Er is geen Taigetos
Om hem van neer te werpen! Heldendood
Is vuil voor hem, barbaar: Hij vraagt om brood!

Brood heeft hij noodig (en geen duur gebak):
Een vergunning, want hij wil op straat,
Waar kolkend diep de stroom van menschen gaat,
Met veters venten . . . Brood en onderdak!

Een valsche schijn houdt arm volk in zijn ban:
Revue-nimf danst een paradijs-cancan . . .
Wij hooren in den droom het knarsen van
Miljoenen houten beenen, man voor man.

Soldaten paradeeren, trommels slaan
Op pleinen wijd, Moskou en Parijs,
De oorlogskreup'le, mager spook, luisgrijs,
Hinkt er als „Mene, Tekel" achteraan.

De held is ons, in 't wazig aureool
Van verzen, 't heilig stofbevrijd idool, —
De oorlogskreup'le zaait bederf, ontbindt,
Waar hem de toekomst op haar drempel vindt.

Op 't heldenlijk: een vlammend dankkomfoor
Als gloriëerend blauwe ridderspoor. —
De oorlogskreup'le wekt het opstandsrood,
Hij vraagt om eten slechts . . . . De held is dood!








LEO RIEMENS

Museumkunst en Gebruiksmuziek

Het mag verondersteld worden dat een ieder de geschiedenis van Rembrandt's „Nachtwacht" kent. Hoe men het groote doek onherstelbaar verminkte, door er de contrasteerende blauwe lucht af te snijden, omdat men het te groot vond. Het overgeblevene deel werd zoo onbegrijpelijk, en een latere generatie, die niet meer wist dat deze troep schutters in de slagschaduw van een muur stond, gaf het werk den verkeerden en misleidenden naam.

Dit is een klassiek voorbeeld in de geschiedenis van de beeldende kunst van een verminking uit praktische overwegingen. Er zijn verder gevallen bekend van werken, die gedeeltelijk werden overgeschilderd om aan de wisselende mode te voldoen, maar hun aantal is gering en de euveldaden behooren tot het verre verleden. In de schilderkunst heeft men reeds lang beseft dat ieder werk een uiting is van het land en den tijd waarin het ontstaat. Men zal daar een Van Gogh niet naar den maatstaf van Leonardo da Vinci en een Vermeer niet naar dien van El Greco meten. Boven alles zal men er niet pogen eenig werk te „moderniseeren" of „aan den modernen smaak aan te passen".

In de muziek is dit alles helaas niet zoo. Men kan het als een voordeel of een nadeel beschouwen, maar de muziek is onverbrekelijk verbonden met den mensch die haar uitvoert. Op zichzelf is het een dood iets, dat slechts door den interpreet tot leven gewekt kan worden.

Er was een tijd dat alle muziek gebruiksmuziek was. Deze tijd ligt niet zoo ver van ons af. Dat een Haydn een zoo enorm aantal symphonieën gecomponeerd heeft, komt omdat zijn opdrachtgevers er niet mee tevreden waren steeds weer dezelfde werken uit te laten voeren, maar steeds nieuwe verlangden. Men kan het muziekpubliek van dien tijd eenigszins vergelijken met het bioscooppubliek van heden, dat immers ook steeds nieuwe werken in eindelooze rij wenscht, en waarvan slechts enkele kenners een werk meer dan eens gaan zien. Of met de moderne romanlezers, die er zelden toe komen een werk twee maal te lezen, maar die steeds het allernieuwste eischen.

Ook in de negentiende eeuw was dit nog zoo. Het operarepertoire was toen nog niet zooals nu verstard tot een bepaald aantal steeds wederkeerende successtukken. Wanneer een Italiaansch impresario als Barbaja, of wie dan ook, een nieuwe stagione organiseerde, was het voor hem een eereplicht daarin ten minste één nieuw werk van een der levende vooraanstaande componisten op te voeren. Dit verklaart het wonderlijke feit, dat een Rossini drie nieuwe opera's per jaar kon schrijven. De oude successen bleven ook repertoire houden, maar het nieuwe overheerschte toch steeds in de publieke belangstelling.

Het verschil met onzen huidigen tijd is wel zeer in het oog loopend! Nu eischt men steeds weer dezelfde doodgespeelde opera's en gaat men de schaarsche noviteiten angstvallig uit den weg! Dat deze mentaliteit voor een groot deel ontstaan is door het dalende peil van die noviteiten, waardoor het publiek het vertrouwen in het nieuwe verloor, is niet te ontkennen. Maar het blijft een feit dat de muziek, en vooral de opera langzamerhand van een gebruiksvoorwerp geworden is tot een museumobject.

Op zichzelf is daar niets tegen. Ieder gebruiksvoorwerp wordt ten slotte tot museumobject, mits het maar oud genoeg is. Het wordt echter bedenkelijker wanneer men de museumobjecten weer als gebruiksvoorwerpen gaat behandelen.

In mijn artikel „Gestroomlijnde Opera" (De Schouw, Maart 1944) poneerde ik de stelling dat men door het moderniseeren van klassieke werken de kultuur-ontwikkeling tegenhoudt. Dit geldt niet alleen voor de opera, maar feitelijk voor de geheele muziek, hoewel het bij de muziekdramatische kunst het sterkst tot uiting komt.

Immers: wanneer men op het jaarlijksche speelplan, dat reeds voor negen tiende uit de gebruikelijke welbekende werken bestaat, als noviteiten geen hedendaagsche maar oude werken toevoegt, die speciaal voor dit doel „aan den modernen smaak zijn aangepast", dan voorzien deze ruimschoots in de toch al volkomen afgestompte behoefte aan iets anders dan het gebruikelijke, en remt men de moderne muziekproductie op een dusdanige wijze, dat zij eens volkomen zal ophouden. Reeds nu is het voor den componist een toer een van zijn werken op het operatooneel uitgevoerd te hooren. En slechts door dit aanhooren van zijn eigen werk zal hij de noodige routine krijgen waardoor ten slotte meesterwerken kunnen ontstaan.

Het is geenszins mijn bedoeling de opgraving van waardevolle oude opera's als ongewenscht te veroordeelen. Integendeel. Ik zou niets liever zien dat dat men een eindelooze rij werken van Händel, Rossini, Donizetti, Verdi en vele andere meesters aan de vergetelheid ontrukte. Maar dan onvervalscht.

Het ontdekken van een tot nu toe onbekende Rembrandt of Rubens zal door geen enkelen hedendaagschen schilder als een concurrentie voor zijn werk worden aangevoeld. Ieder kan zich van harte er over verheugen. In de beeldende kunst zal men immers niet pogen het ontdekte werk te moderniseeren! Het gaat in een museum en wordt daar

beschouwd als een karakteristieke kunstuiting van de zeventiende eeuw.

Het is mij niet duidelijk waarom men ook in de muziek geen duidelijker scheidslijn kan trekken tusschen gebruikskunst en museumkunst. Is het noodig een symphonie van Haydn, die door den componist geschreven werd voor een klein orkest, dat het werk immers in een slotzaal ten gehoore bracht, uit te voeren door een zwaar modern symphonieorkest, zooals dat gewenscht is voor de werken van een Brahms? Waartoe dient het de teere clavecimbaalcomposities van een Scarlatti of Couperin, die geschreven werden voor een tokkelinstrument met zijn ruischenden klank en zijn harmonische boventonen, te spelen op een modernen concertvleugel, een slaginstrument dat niet in de verste verte in klank met het andere overeenkomt? In plaats van deze muziek te beschouwen als achttiendeeeuwsche museumkunst, en dus de moeite te doen het klankideaal van die eeuw zoo dicht mogelijk te benaderen, verandert men ze tot hedendaagsche gebruiksmuziek.

Het argument van de voorstanders van deze politiek luidt dan meestal: als Bach een modernen Steinwayvleugel gehad zou hebben, zou hij daar ongetwijfeld de voorkeur aan gegeven hebben. Dus spelen wij zijn werken op een vleugel.

Het absurde van deze drogrede ligt er dik bovenop. Ten eerste weet niemand waar Bach de voorkeur aan gegeven zou hebben. Maar als hij, of Scarlatti of Couperin een moderne piano gekend zou hebben, dan staat het wel vast dat hun composities er héél anders zouden hebben uitgezien. Het is onze plicht die composities de klankkleur te geven, die den componist bij het neerschrijven voorzweefde, en deze niet te vervalschen.

Het is ongeveer te vergelijken (voor zoover een vergelijking ooit opgaat) met dit: stel het geval dat door een bombardement of een soortgelijke ramp een werk als de Nachtwacht verloren zou gaan en dat er uitsluitend ongekleurde photographieën van bestonden. Men zou nu probeeren het werk te reconstrueeren naar de beschrijvingen die er van bestonden, en dus zoo consciëntieus mogelijk Rembrandt's origineele kleuren te gebruiken. Stel nu het onwaarschijnlijke geval dat men zou zeggen: we doen het anders, want als Rembrandt drie eeuwen later geleefd zou hebben, zou het zus en zoo uitgevallen zijn. Wij moeten het werk „aan den modernen smaak aanpassen"! In de muziek is dit echter een dagelijksch verschijnsel.

De jaarlijksche geheiligde Mattheus-Passion-uitvoering met zijn gigantisch koor en orkest zou door Bach nauwelijks meer als zijn werk worden herkend.

Rossini's Barbiere di Siviglia is langzamerhand tot een speciaal soort opera geworden, waarin van Rossini's stijl en geest niet het minste meer overgebleven is. De altpartij werd tot sopraan. Vrijwel alle aria's worden getransponeerd. Heele aria's worden gecoupeerd, en andere ingevoegd die niet van Rossini zijn. Vaak worden ook de recitatieven nog door een gesproken dialoog vervangen. Niemand stoort zich aan de neergeschreven noten (terwijl Rossini juist de eerste was die iedere versiering gedetailleerd neerschreef!) en zingt precies zooals het hem uitkomt. Kortom, de Barbiere is nog altijd een gebruiksopera, en door dat gebruik tot op den laatsten draad versleten.

Een andere Rossini-opera, „La Cenerentola", werd voor Duitschland geruimen tijd geleden gemoderniseerd en aangepast door Hugo Röhr, waardoor ook een volkomen ander werk ontstond. Ik had hierover een meeningsverschil met een vooraanstaand zanger die hierin opgetreden was en die aan deze bewerking de voorkeur gaf juist omdat deze dichter bij onzen smaak kwam. Ik zie echter de noodzakelijkheid van een dergelijke bewerking niet in. Het Asschepoesterthema is reeds zoo vaak gebruikt, dat er best plaats is voor een geheel nieuw werk over dit gegeven. Of men grave Rossini op en aanvaarde hem met alle goede en minder goede hoedanigheden. Maar men ga Rossini niet moderniseeren, alsof men de Staalmeesters „ter tegemoetkoming aan de veranderde smaakmode" voor de verandering eens in een modern gewaad zou steken en de oude costuums overschilderen!

Men voert vaak aan dat door bewerkingen zwakheden uit een werk worden verwijderd en dat dit daardoor slechts winnen kan. Ook dit is een gevaarlijk argument. Wat de eene generatie als zwakheden beschouwt, kan een volgende juist als genieflitsen erkennen. Daarbij wenschen wij de werken te leeren kennen zooals de componist ze schreef, met hun zwakheden en hun grootheden. Iedere verkorting van een zoogenaamd „te lang" werk kan gelijk staan met de „Nachtwacht"-verminking. In Mozart's Figaro schrapte men langen tijd de buffo-aria van Bartolo in de eerste acte, waardoor een der hoofdrollen alle reliëf verloor. Het eerherstel bij het Deutsches Theater van de Marcellina-aria in dezelfde opera toonde aan dat zelfs de meest traditioneele coupure (niemand had deze aria sinds menschenheugenis gehoord) kan blijken een vergissing geweest te zijn. In Mozart's Entführung verving men de nagecomponeerde aria „Martern aller Arten" door de origineele „Traurigkeit ward mir zum Lose", waardoor Konstanze van een tamelijk kleurlooze schablonefiguur plots een levend mensch werd. Erna Berger volbracht de prestatie om alle drie de aria's te zingen, en toonde daarmee dat de moderne angst voor het „stilstaan der handeling" volkomen ongegrond is.

Bij het aanhooren van welk kunstwerk dan ook, wenschen wij nader gebracht te worden tot den schepper. De zwakheden daarvan zijn daartoe even noodzakelijk als de grootheden. Geen licht is mogelijk zonder schaduw. De schaduw van het genie is ons altijd nog meer waard dan het theoretische gedokter van muziekgeleerden die het beter meenen te weten dan de componist.

Bij de uitvoering van een opera dient men diens intenties zoo getrouw mogelijk op te volgen, en vooral uit te gaan van den tijd waarin het werk ontstond. Door moderniseering kunnen ook in de ensceneering fouten ontstaan, die door een nauwgezetter consciëntieusheid hadden kunnen voorkomen worden. De Tosca-uitvoeringen van het Deutsches Theater, onder regie van Kurt Puhlmann, waren hiervan weer een sprekend voorbeeld. Deze opera, die nu vier en veertig jaar oud is, is intusschen volkomen

tot een museumstuk geworden, en slechts een plichtsgetrouw volgen der aanwijzingen van den oorspronkelijken schrijver Sardou en van den componist Puccini waarborgen een verantwoorde opvoering. Men kan er niet mee experimenteeren. Puhlmann bezweek onder de verzoeking dit toch te doen, met als resultaat dat hij Scarpia zijn gepoederde pruik ontnam en er een Fouché-type van maakte, met slordige sluike haren. Deze moderniseering vond bijval bij velen, maar was er toch volkomen naast. Scarpia is juist in dit drama de vertegenwoordiger van het ancien régime, de verstoke reactionnair, de tegenstander van alles wat naar de naderende negentiende eeuw zweemt, Hij dient reeds bij zijn eerste indrukwekkende opkomen zichtbaar als zoodanig voorgesteld te worden. Het is dus natuurlijk dat deze edelman in 1800 nog naar de oude mode gekleed is, in tegenstelling met een revolutionnair als Cavaradossi, die reeds een negentiende-eeuwsch mensch is. Door deze volkomen verkeerde costumeering en grimeering, waardoor Scarpia er uit zag als de soort volksmenner-uit-de-Fransche-revolutie, wiens grootste tegenstander hij juist is, werd het werk onbegrijpelijk. Mij stoorde deze misteekende figuur ieder oogenblik dat hij op het tooneel vertoefde.

Men zou er beter aan doen den experimenteerlust bot te vieren op nieuwe werken. Dit wil niet zeggen dat de aankleeding van een opera steeds door alle jaren heen dezelfde zal blijven. Het is opmerkelijk dat zelfs in plaatsen waar men er zich een eer in stelt het werk zoo getrouw mogelijk naar de intenties van den schepper op te voeren, in Bayreuth bijvoorbeeld, toch in den loop der jaren een evolutie plaats heeft. Men zou zeggen dat er voor een historisch werk als Die Meistersinger weinig ruimte voor evolutie mogelijk is. Men vergelijke echter slechts photo's van de diverse Eva's en Stolzings uit 1890, 1910, 1914 en heden ten dage. Zij zijn alle zoo getrouw mogelijk en historisch verantwoord, en toch kan men onmiddellijk zeggen: deze moet uit 1890 zijn, en dit is de moderne. Het is dus allerminst noodig het moderne nog eens extra aan te dikken door gewrongen experimenten.

Hetzelfde geldt voor de decoratie en de regie. Wij zijn gelukkig den tijd te boven dat men klassieke werken geforceerd moderniseerde door ze in hedendaagsch costuum op te voeren. Het tijdeigene komt tòch tot uiting, zelfs al ensceneert men een opera nog zoo traditioneel.

Het lijkt mij echter noodzakelijk, wil de muziek ooit weer een gelijke periode van bloei beleven als in de achttiende en negentiende eeuw het geval was, dat men een doelbewuste scheiding maakt tusschen museumkunst en gebruiksmuziek die onze eigen gevoelens van dezen tijd weerspiegelt. Voor de eerste kan men alle liefde en bewondering hebben, maar deze zal het best tot uiting komen indien men ze zoo getrouw mogelijk weergeeft wat bezetting, uitvoering en zelfs omgeving betreft. Vooral de radio, die immers elke gewenschte acoustiek kan aanwenden, kan in dit laatste opzicht baanbrekend werk verrichten. Te veel hooren wij daar nog achttiende-eeuwsche werken in een twintigste-eeuwsch kleed! Het merkwaardige is dat men dan zal merken, dat zelfs die werken die jarenlang verwaarloosd zijn en die niet tot nieuw leven gewekt schenen te kunnen worden, dan plotseling weer volkomen genietbaar zijn, daar men ze dan beluistert ingesteld op den tijd van hun ontstaan. De vele opera's van Händel zouden bijvoorbeeld mijns inziens in een historisch verantwoorde reconstructie veel beter tot hun recht komen dan in welke twintigste-eeuwsche bewerking dan ook, hoe goed men die ook bedoelde.

Zij die ooit een der voor-oorlogsche Duitsche slotconcerten bijgewoond hebben en daar Haydn-symphonieën in kamerbezetting hoorden in een rococo-omgeving en op de achttiende-eeuwsche instrumenten, zullen er voorgoed van genezen zijn de elephantische uitvoeringen van volbezette symphonieorkesten in enorme concertzalen als verantwoorde Haydn-uitvoeringen te beschouwen. Zij passen daar als Strauss' Alpensymphonie door een strijkkwartet in de Kleine Zaal!

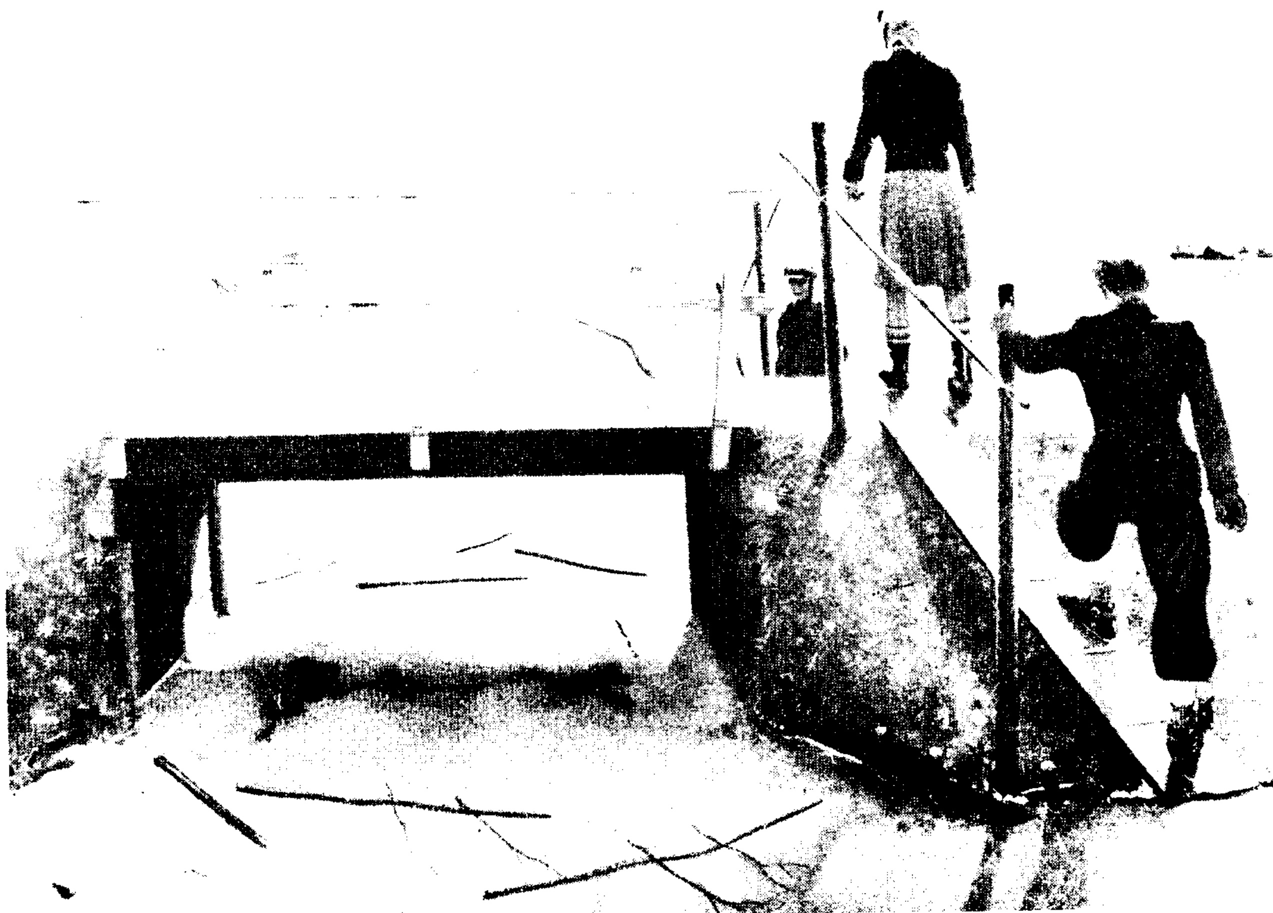
Bij de museumkunst is dus bezetting, omgeving, vorm (geen coupures van herhalingen indien die voor de periode karakteristiek zijn!) en vooral de benadering van den tijdgeest van belang. Voor de vocale muziek komt daar nog een belangrijke factor bij: de taal. Dit onderwerp is echter zoo sensitief en kan van zooveel verschillende zijden belicht worden, dat het verdient een artikel voor zichzelf te krijgen.



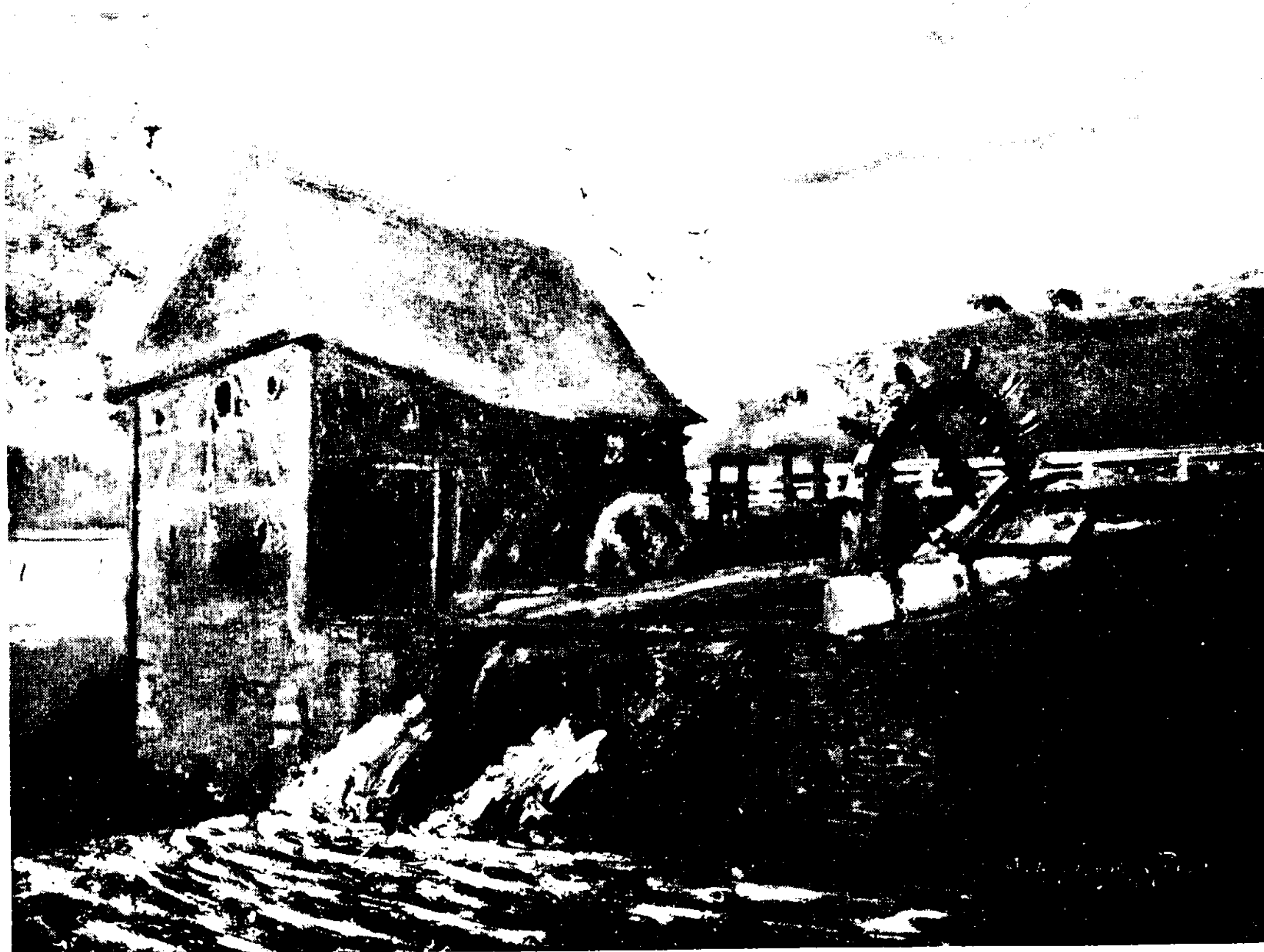




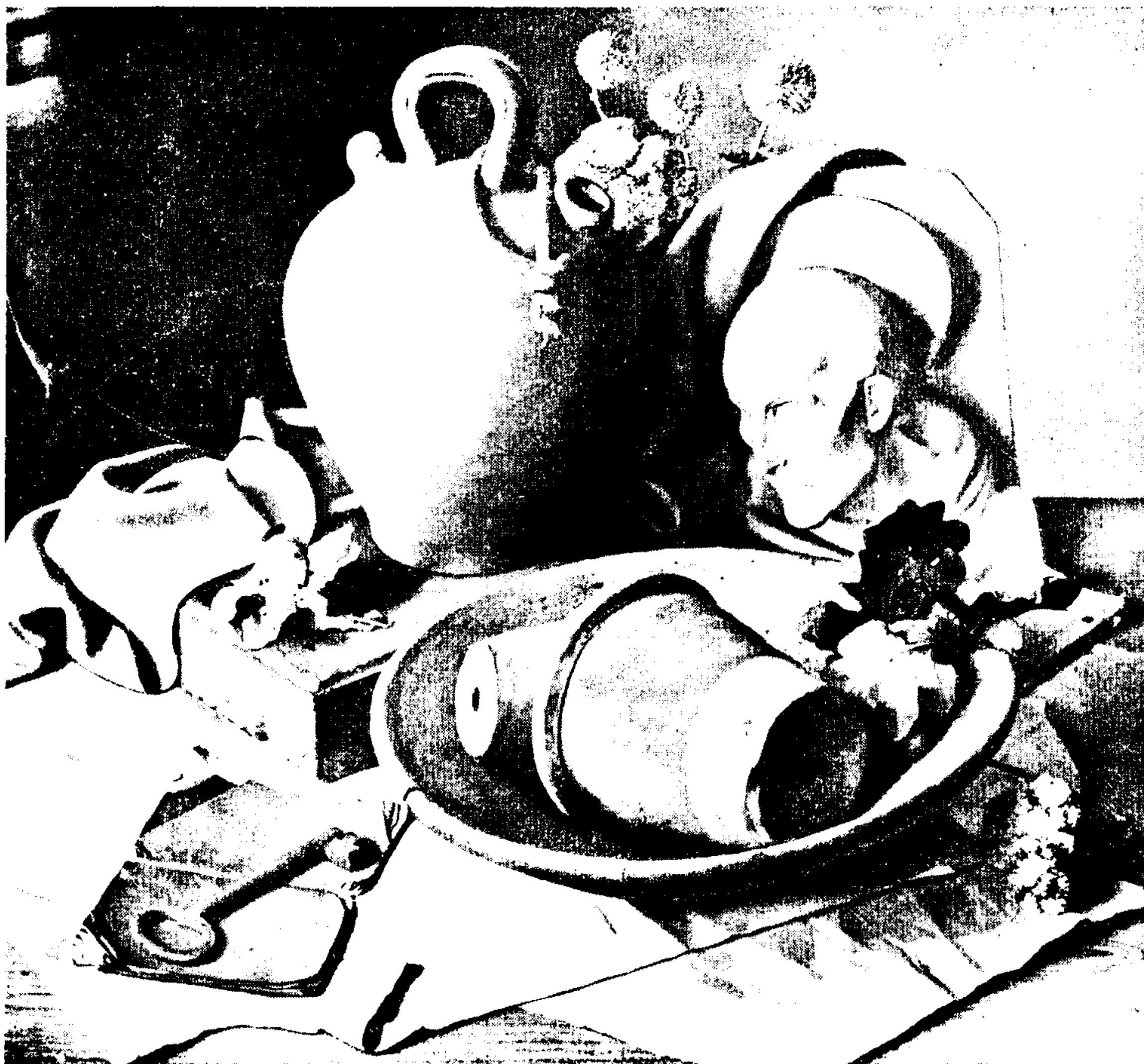




J. OUWERSLOOT — WINTERLANDSCHAP FOTO A. BIJL



A. G. HULSHOFF POL — WATERMOLEN FOTO A. BIJL



[illegible] STILLEVEN FOTO A. BIJL



JOS ROVERS LIGGEND NAAKT FOTO A. BIJL



JEUGD EN FILM

DOOR HILLE KLEINSTRA

Er is in vroeger jaren veel geschreven, gesproken en gewaarschuwd inzake het kwaad, dat de „bioscoop" wist aan te richten in onschuldige kinderzieltjes.

Ongetwijfeld lag daar een grond van waarheid in. Uit een vaktijdschrift van 1923 neem ik zoo een greep uit de titels van dien tijd; ze geven eenig denkbeeld van wat het volk werd voorgezet: Moeders, past op uw kinderen, 6 acten, Huwelijkszwendelaars, 6 acten, Lichtzinnigheid, 6 acten, Teugelloos bloed, 6 acten, Moeras, met Maria Zelenka, 6 acten, Razia, 6 acten.

Men vergete echter niet, dat het filmtheater stamt van de kermis; nog steeds worden op deze kermis met veel bombarie de menschen in bepaalde tenten gelokt en ieder weet, dat het daar van buiten heel wat sensationeeler lijkt, dan het is; dat is de kermis eigen.

Zoo was het in het destijds zoo verwante filmbedrijf ook. Vandaar, dat niet zelden de waarschuwingen tegen de „bioscoop" uitgingen van menschen, die slechts bij uitzondering zelf kwamen in de donkere hel van het theater, maar die hun meening grondvestten op de opdringende titels, die op de enorme aanplakbiljetten waren gedrukt.

Niettemin was er de noodzakelijkheid, om in te grijpen en dus werd, nadat langen tijd van gemeentewege een zeker toezicht was gehouden, de Centrale Commissie voor de Filmkeuring gesticht.

Wel zelden is een orgaan zoo van alle kanten aangevallen als deze keuringscommissie; volgens de een keurde ze niet streng genoeg, volgens den ander te puriteins. Zeker is, dat de keuring veel heeft toegelaten, wat voor kinderen niet bepaald geschikt geacht kan worden. Dat was ook geen wonder; er werd ook niet gekeurd op *geschiktheid*, maar op *toelaatbaarheid*. De democratie eischte, dat de ouders verder moesten beslissen, wat zij voor hun kinderen toelaatbaar achtten. Bovendien werd er in dien tijd meer gelet op blootigheid en minder of de handelingen en doelstellingen, die werden voorgesteld, kwamen uit een gezonden geest.

Niettemin is het zeker, dat deze sensationeele titels vaak producten dekten, die heel wat minder „erg" waren, dan deze titel zou doen vermoeden. Bij hetzelfde lijstje staat nog een film, die aangekondigd wordt als: „In den stroom des Verderfs". Plaatselijk werd deze echter overal voor alle leeftijden toegelaten; een bewijs, dat de film waarlijk zoo erg niet geweest kan zijn.

Het was inderdaad zoo: onder sensatie-titels werden vaak zeer onschuldige verhaaltjes op het doek gebracht.

Natuurlijk was deze politiek overigens onjuist.

Er werden zeer velen, ouderen maar ook jongeren, door de sensatiezucht naar de „bioscoop" getrokken; meestal voelden zij zich dan echter tamelijk bekocht. Een tweede gevolg van deze kermis-aankondiging noemde ik reeds: personen, die zich verantwoordelijk voelden voor het zieleheil van het volk en van de jeugd vooral, oordeelden naar deze titels, kregen telkenmale den schrik te pakken en waarschuwden daarna in woord en in daad tegen de zedelooze, zedenbedervende ongure film.

Het was eveneens in het jaar 1923, dat de „Volkskrant" oreerde, onder de titel: „*Een les*", in een eenigszins verward verhaal:

„Als een tragisch geval wordt in de bladen verhaald, dat een achttienjarig meisje, hetwelk 's avonds in een bioscoopvoorstelling had bijgewoond, hoe een meisje in wanhoop uit een raam sprong, daar zoo vervuld van raakte, dat ze 's nachts slapende haar ledikant verliet, uit het raam sprong en ernstig gewond werd opgenomen. Een tragisch geval, inderdaad, en een geval, dat ruchtbaar wordt.

Maar wie telt de gevallen, dat het bijwonen van bioscoopvoorstellingen geen lichamelijk letsel veroorzaakte, doch schade doet aan verstand en wil, karakter en ziel?

De bioscoop is een buitengewoon gevaarlijke leerschool. We ontkennen niet, dat ze nut kan stichten, ontwikkeling bijbrengen, den blik verruimen, kennis populariseeren. Maar veel zwaarder dan het krediet, dat ze in gunstige gevallen kan hebben, weegt het debet.

De bioscoop wordt voor velen een behoefte, een hartstocht. Als iedere andere ongeregelde begeerte, is ook deze gevaarlijk en bedenkelijk en in ver-uit de meeste gevallen is het geld, daaraan besteed, weggeworpen geld.

Het geldelijk verlies is intusschen niet het ergste; veel erger is, dat de bioscoop in veel gevallen een leerschool is van het kwaad, dit aantrekkelijk voorstelt en er mee vertrouwd maakt".

Dit is slechts een staaltje van hetgeen men regelmatig in boeken, kranten, tijdschriften en brochures uit dien tijd aantreft en nogmaals: eenige grond van waarheid zat er in, maar overdreven is de zaak vaak tot het belachelijke.

Of was het niet belachelijk, wat eens iemand, jaren later heeft gedaan? Die trok te velde tegen de film, neen, niet tegen de film, maar tegen den *titel:* Honderd mannen en een meisje.

Zeer handig zette de man nog twee streepjes op het woordje „een", om daarna te verkondigen, dat zooiets een schandaal was.

Nu wilde het geval, dat juist in dien tijd Hollywood in een vlaag van deugdzaamheid slechts films maakte, waar niemand iets op aan kon merken: noch de officieele instanties, noch bepaalde bevolkingsgroepen, noch bepaalde volkeren, noch de in Amerika zoo machtige huisvrouwenbonden, of wat dan ook. Die plotselinge deugdzaamheid van Hollywood stond natuurlijk in directe verbinding met de zaken en de kas; het was nu eenmaal voordeeliger, om deugdzaam te zijn. En dus nam men de honnepon Deanne Durbin, vlocht er een lief verhaaltje om heen en liet het kind zingen; alles erg onschuldig en erg in het nette. Niettemin waren er in Nederland bepaalde menschen, die afvlogen op iederen filmtitel, ook op dezen, en zichzelf danig belachelijk maakten.

Nu kwam een dezer dagen van heel andere zijde een waarschuwing tegen het bezoek van de jeugd aan filmtheaters. De voorzitter van de Frankische Werkgemeenschap „De Spade", de heer H. Bindels, schreef in het tijdschrift „Frankenland" het volgende:

„Ook de bioscoop, die allesbehalve verheffend op onze jeugd werkt, wordt door deze jeugd bestormd, evenals tweede-rangs uitvoeringen van alle mogelijke en onmogelijke beroepsgezelschappen. In dit alles schuilt een groot gevaar voor ons volksleven".

Zoo op het eerste gezicht lijkt het, of nu van deze zijde de aanval tegen de filmtheaters zal worden ingezet. De uitingen van den heer Bindels hebben dan ook al, in en buiten het filmbedrijf, veel stof doen opwaaien.

De zaak ligt hier echter anders. Als men het bewuste artikel leest en niet slechts enkele, uit het verband gerukte zinnen daaruit, dan merkt men, dat de Werkgemeenschap bij monde van haar voorzitter tegen geheel andere dingen heeft gewaarschuwd. Er wordt nl. op gewezen, dat gedurende den loop van dezen oorlog, niettegenstaande de vele bemoeiingen van overheidswege gedaan om het eigen kultureele leven in het Zuiden tot hernieuwden bloei te brengen, door allerlei oorzaken, die uitsluitend bij de betrokken vereenigingen zelf gezocht moeten worden, het bloeiende vereenigingsleven vooral in Limburg een grooten achteruitgang doet zien.

Inmiddels groeit de jeugd, die destijds veertien, vijftien jaar was, op; ze is geheel verstoken van de *eigen* kultuur en aangewezen op cabaretvoorstellingen en films. De Werkgemeenschap heeft er geen bezwaar tegen, dat de jeugd en de opgroeiende rijpere jeugd goede films ziet; wel voelt ze als een bedreiging, dat dit de *eenige* kultureele ontspanning is en het *eigen* leven niet tot uiting komt.

De zaak is daarmee volkomen recht gezet en de gemoederen kunnen weer bedaren.

Doch, daar deze kwestie toch werd opgeworpen, is er meteen een aanleiding om eens na te gaan, hoe het staat met het bezoek aan de filmtheaters van kinderen en van de rijpere jeugd.

Een vergelijking van hetgeen het jaar 1943 aan films bracht, die toelaatbaar verklaard werden voor alle leeftijden, in verhouding met het aantal films, dat aan een bepaalde leeftijdsgrens gebonden werd verklaard, is zeer interessant.

In 1943 is het resultaat van de keuring als volgt. We vinden daar dat 108 groote speelfilms zijn toegelaten. De verdeeling daarvan is:

A-films (alle leeftijden): 26
B-films (boven 14 jaar): 24
C-films (boven 18 jaar): 42.

In de 26 A-films zijn nog begrepen 10 speciale sprookjesfilms als: Tafeltje dek je, Sneeuwwitje en Rozenrood, De Toovermannetjes en zoo meer. De 16 andere bestaan ten deele uit films, die men kan beschouwen als onschadelijk, maar ook zonder waarde, zooals: Einmal werde ich dir gefallen; maar daar tegenover staan nog andere, die zeer geschikt zijn voor een jeugdig publiek of daarvoor zelfs speciaal vervaardigd zijn, zooals: Hände Hoch, Das Ferienkind en Himmelhunde. En verder telt de lijst van A-films nog belangrijke werken, die we gaarne aan ieder schoolkind zouden toonen: Germanin en Diesel, b.v. Daarnaast dan nog amusement als: Der weisse Traum en Stimme aus dem Aether.

Heel het jaar 1943 zijn er dus nog geen 10 films uitgebracht, welke toelaatbaar werden verklaard voor alle leeftijden en waarvan men zeggen kan, dat ze voor de opvoeding van onze jeugd onbelangrijk, maar ook onschadelijk zijn. Hiermee is wel afdoende bewezen, dat alle praatjes van „de tegenwoordige jeugd, die elke week naar de bioscoop holt en er niets dan slechts leert" op geen enkelen grond van waarheid steunen.





BIJZONDERE RECITALS IN DE AFGELOOPEN MAANDEN

DOOR

JKVR. H. VAN LENNEP

Een daarvan bracht op een Zondagmiddag in de laatste Maartdagen het *Hollandsch Trio*. Waarin bestond aan die matinee het bijzondere? Hetgeen bij voorbaat reeds mijn aandacht vastgehouden had, was het programma — veelzeggend plan waarop een pijl te trekken valt, een treffer menigmaal op de persoonlijkheid des kunstenaars. Drie voordrachten waren op dat programma aangekondigd. De middelste wees een werk aan, te voren nooit gespeeld in Nederland. En daarmee werd de toondichter *Guido Guerrini* binnengeleid, de schrijver van vier opera's, verscheidene symphonische stukken en een aantal kamercomposities. Hij leeft in Florence en is er directeur van het staatsconservatorium Luigi Cherubini. Twee jaar geleden bracht de Maggio zijn „Missa pro Defunctis" aan Marconi's nagedachtenis gewijd en met het succes dezer uitvoering onder Tullio Serafin verkreeg Guerrini zijn plaats op het Europeesche podium. Maar om terug te keeren tot het programma. Hij, de tijdgenoot, stond er in gezelschap van Beethoven, den Titan die torst op zijn schouders de negentiende eeuw, en van dien anderen geweldige aan den voet van déze eeuw: Reger den reus, die met zijn groot ademhalen als de zee kan zingen en woeden beide. Dat de stem van den Florentijn door de verkondigers uit het Noorden niet werd overzongen, dat het voor den mindere in het bijzijn dier hooge heerschers niet tot zwichten is gekomen, ziedaar een feit dat hem uitwijst als een sterke van bijzondere hoedanigheid.

Zijn *Trio* is een compositie fonkelend van zuiderzon. Het monothematisch eerste déel met zijn gregoriaansche wendingen en hymnisch slot roept af en toe het beeld op van een processie. Door het mooie, steeds mild klinkende thema baant zich in de pianopartij een bijmelodie die een feestelijk klokkenluiden symboliseert. Het Intermezzo, dat van de beide strijkers zoo groote schakeeringsprecisie vergt en gestrenge stokindeeling — dit middendeel met zijn beweeglijk hoofdgegeven en sierlijke dansmelodie, het toont nadrukkelijk dien authentieken stempel der Italiaansche kamermuziek en haar heerlijken gang, die krachtig is en liefelijk te zamen en dien ten deele reeds zeventiend'eeuwsche meesters haar gaven. Die vernuftige doseering van accoordische en contrapuntische bestanddeelen, hoe is zij overigens in heel dit werkstuk van den twintigst'eeuwer te bespeuren! Merk zijn overleg en kieschheid in de wisseling der variaties. Beluister in het Intermezzo zijn discrete verwerking van het contrasubject der dansmelodie, dat in overgangs- en tusschenzinnen aangewend zich gaandeweg ontplooit en zijn belangrijkheid doet gelden, nergens echter zijn karakter van ondergeschikte functie verliest. Prachtige muziek houdt ook het slotstuk in, helder en bondig in den sonatevorm gehouden en met zijn lineaire doorwerking een meesterlijk bouwsel.

Sinds zijn vestiging te Leipzig in 1907 tot aan zijn dood in Jena, dat is in negen jaren tijdsverloop, schreef Reger twintig kamercomposities, waarin zich, op den grondslag der sonate, een nieuwe vorm vertoont van polyphoon en van harmonisch denken. Volgroeide symphonieën nemen hun intrek in het rijk van de solistische kunst. Er dringen fuga's binnen met orkestraal karakter en sonatedeelen met drie, vier en meer thema's en overeenkomstige doorwerking. Hier is een stroomwassing gaande geweest, die de bedding van de kamermuziek ontzaggelijk verbreed heeft en uitgegraven en echter nergens, haar oevers te buiten tredend, een symphonisch meer ging vormen. Daarin manifesteert zich de wonderwijze zelfregeling van dit vervaarlijk toonscheppend gebeuren. — Het *Trio in e* ontstond in den winter van 1907 tot '08 en klonk einde Maart voor het eerst in de kleine zaal van het Gewandhaus. Met Reger aan den vleugel werd het uitbundig toegejuicht.

Boven een stoet van zacht galmende accoorden ontwikkelt zich uit de chromatische lijn e—f—dis—e het eerste deel met zijn broedende zwaarmoedigheid en woesten hartstocht. Tonale floersen, een voor een, in den schemerwazigen aanvang worden zij langzaam afgehangen. C majeur — B majeur — in de achttiende maat geeft zich de wezenlijke toonsoort bloot, het stroef weerhouden e mineur. Dat inhullen van den oppertoonaard is een wezenstrek van Regers muziek. Zoo worden ook in de andere stadia van het werk sluiers uiteengeschoven: in het helderkleurig Scherzo en naderhand in de mixolydische sectie van het Largo, die ingrijpt op het hoofdgegeven van het slotstuk, het stormende met een grootschrijdend strijkersunisono in zijn felle coda. Het thematisch verloop is overal klaar en onomwonden. Hoe teeder zingt in zijn warme natuurlijkheid de canon tusschen cel en viool in het Scherzo!

Het Hollandsch Trio heeft in die twee werken goed gemusiceerd, de uitvoering van Beethoven's *Trio in D* kon ik niet bijwonen. Een restrictie maak ik evenwel ten aanzien van den pianist Jan Hoog. Hij liet ongaaf octavenspel blijken en veel verwaarloozing van het rhythmisch detail: zestienden kregen hun volle waarde niet, triolen klonken ongelijk. En dan: zijn pedaalgebruik is tamelijk ongedifferentieerd. Wat de strijkers aangaat, men kent Edvard Röntgen, den ervaren orkestspeler, den fijnen kamermusicus — de violist Willem Brederode, dien men te zelden hoort, was intusschen voor menigeen een verrassing. Brederode's toon, rond en glanzend in de warmte en bezieldheid van zijn cantilene-spel, zingend ook in de lichte en springende streeksoorten, is het natuurlijk voertuig van een muzikale dictie waaruit, weldadig voornaam, een persoonlijkheid van beteekenis spreekt.

In toevoeging aan 't geen ik daareven opmerkte omtrent het onthullend vermogen van een programma, beweer ik, dat het de meest frappante foto bijwijlen zal afleggen tegen het portret, dat u de samenstelling van een programma toont. Uit de selectie voordrachten — van schikking hoe eigenwillig maar overtuigend! — die de Zwitsersche pianist Franz Josef Hirt zijn toehoorders biedt, spreekt een verbeelding diep, fel en scheppingskrachtig. Aan een zoodanige fantasie beantwoordt zijn spel. En in de bedoelde evenredigheid van uitbeeldend aan inbeeldend vermogen zetelt zijn hooge kunst van kenschetsing.

In het virtuose is zij niet blijvend ter wone de pianistiek van Franz Hirt. Hierom niet: zij is in diepsten aanleg bezwerend en brengt evocaties tot stand buitenom de middelen der volmaakte vaardigheid. Zuiver technisch gezien is het spel van Franz Hirt onvolmaakt.

Nochtans, let op zijn grooten compacten toon, zijn prevelend pianissimo, zijn armgespierdheid, het licht veerende hand- en schoudergewricht — en volg hem van de omwolkte sfeer in een stoer Preludium-Fuge-Postludium van *Georg Böhm* naar de ruischende barok van *Bach*'s Toccata in D en van hier naar den prachtlievenden *Honegger*, daarop naar *Brahms*' Intermezzi en barokiseerende Händel-variaties en ge zult Hirt's indrukwekkende technisch niveau grif erkennen, dit aannemen wellicht als iets natuurlijks en van-zelfsprekends, want wàt u boeit in dezen toonkunstenaar, dat is de beeldsnijder en zijn geweldige plastiek, zijn rhythmisch als uit marmer gehouwen spel.

Hoor hem in de sonate op. 101 in A! In tegenstelling tot een eenzijdige heldenvereering, door den mensch van dit eeuwgetijde Beethoven zonder aarzeling toegedragen, heeft Hirt ze níet uit het oog verloren, de ligamenten die Beethoven binden aan zijn eigen tijd, de ontluikende romantiek. Den Beethoven niet alleen van zielestrijd en eenzaam leed en zegevieren, maar ook den openbloeemenden, heden nagenoeg vergeten, den blijden, dweependen Beethoven, dien heeft hij weder doen leven.

De romantiek in haar veelheid van fazen, hoe onderscheiden van karakterteekening heeft hij die in 't licht gesteld — haar verstolen opduiken in het eigentijdsche! Volg de lijn van dit programma: *Weber* met de groote sonate in As. Het decoratieve heeft er vertier. Maar toch, hoezeer gepassioneerd is deze muziek! — *Chopin*'s extatische klankuitbarstingen en grillige gratie in de Polonaise in Es met het voorafgaand Andante spianato — *Honegger* in de prachtige Prelude-Danse, wreed en hevig in zijn „Sept pièces brèves" — *Ravel* met de Sonatine — *Debussy*'s Images. Hirt toont zich daar een meester van het sotto voce en zijn kleurenprisma. Uitnemend is de beheersching van staccato en jeu perlé, het weeke modelleeren van den toon in het droomerige en beschouwelijke. Deze aanslagsoorten juist, ze vieren hoogtij in de zachte innigheid van *Othmar Schoeck*'s Consolation en bevleugelde Toccata, waarmee dit programma besluit.

Ge merkt, de chronologische volgorde wordt niet gezocht. Hirt schuwt haar evenmin. Innerlijke verwantschap is het bepalende voor zijn keuze en combinaties.

Is het, alles bij elkaar genomen, tòch de romantiek die de voorliefde heeft van dezen veelzijdige — doorgronder ook en uitmuntend duider van het huidige?

DE PARIJSCHE DANSERESSEN
DESTA EN MENEN
IN DILIGENTIA
TE 'S GRAVENHAGE

DOOR FRANK DELBOY

„Ihr habt noch Chaos in euch um den tanzenden Stern zu gebären", zoo zegt de groote, tragische Pruis, Friedrich Nietzsche en op deze dansmatinée heeft men het wezensverschil tusschen de Germaansche en Romaansche danskunst duidelijk kunnen aanvoelen. Is eerstgenoemde vaak van een dionysische, wilde vreugde in het op fel dynamische wijze tot plastiek brengen van het eigen lichaamsrhythme, laatstgenoemde schenkt ons meermalen een apollinische fijnheid, statisch en vormschoon, maar tevens met het groote gevaar van een teveel aan stramien. Dat dit gevaar niet denkbeeldig is hebben de twee jeugdige danseressen, Desta en Menen, die wij op een zonnigen Zondagmiddag in Dilligentia te 's Gravenhage gingen zien, weer eens een keer te meer bewezen.

De beide meisjes, nog niet zoo heel lang van de balletschool — hun debuut in de Salle Pleyel te Parijs ligt nog geen twee jaren achter ons — beschikken ongetwijfeld over een alleszins behoorlijke techniek. Zij studeerden dan ook onder de beproefde leiding van Katchourofsky, den balletmeester van het Brusselsche Munttheater, van de terecht vermaarde Madame Lubow Egorova en van den balletmeester van de Parijsche Opera, Serge Lifar, welke laatstgenoemden tevens de choreographie van hun voornaamste dansen verzorgden. Dat echter „de dans uit hun lichamen stroomt, even natuurlijk en even onbewust als de geur uit een bloem" en dat „hun leven de dans zelve is", zooals de Parijsche danscriticus Jean Laurent schreef, noemen wij even onpaedagogisch als overdreven uitgedrukt. Neen, deze „Reines de l'Attitude et Princesses de Naissance", zijn er nog lang niet en of zij ooit als gedenkwaardige, groote solodanseressen te boek zullen staan, is nog een open vraag. Hun dansen is nog vaak zeer schoolsch in plaats van geschoold en ook de bekende Fransche nonchalance vooral ten opzichte van de armbewegingen, welke vaak een ontstellende leegte te zien gaven, ontbrak niet. Dat deze danseressen desondanks zulk een volle zaal trokken, vindt o.i. niet alleen zijn oorzaak in de ietwat overdreven reclame, welke voor hen gemaakt is, maar werpt tegelijkertijd een typisch licht op de impasse, waarin onze Nederlandsche danskunst voor een goed deel nog verkeert. Immers, men zag een demonstratie van de Fransche ballettechniek, maar daar bleef het dan ook bij. Tevergeefs zochten wij naar inhoud, spheer, kleur, het bleef den geheelen middag een ambachtelijke staving van hun kunnen, hetgeen nog iets anders is dan kunst. Deze meisjes zouden voortreffelijk passen in een corps de ballet, waarin dan over meer qualiteiten beschikkende solodanseressen hen voor zouden gaan. Het zou tragisch zijn, indien Desta en Menen, die bovendien hun figuur niet mee hebben, te veel scheppingsdrift zouden hebben om zich in een balletensemble te voegen. Voor solomatinée's zijn zij nog lang niet rijp genoeg. In bijna alle dansen misten wij het „dansante", het vloeide niet in gebaar en lijn, zooals wij het zoo vaak zeer fraai van danseressen van de z.g. Duitsche school hebben gezien, het was vaak stijf en gelijk marionetten. Desta en Menen hebben ook zeer weinig plié en dit werkt remmend op de klassieke harmonie. Er werd den geheelen middag sur les pointes gedanst en naast zeer veel voortreffelijks te dezen opzichte kunnen wij ons toch niet vereenigen met het harde neerkomen in plaats van het neerglijden uit de spitzenposities. Van de twee gezusters is Desta verreweg de beste. Dit viel met name op in de dansen, waarin zij tezamen optraden.

Uit het rijke en met smaak samengestelde programma noemen wij voor wat hun gezamenlijke praestaties betreft de „Valses nobles et sentimentals" van Ravel, waarin naast een mooie, hooge arabesque van Menen de degelijk ingestudeerde gelijkheid opviel. Ook de „Danse Japonaise" op muziek van Bortin had qualiteiten, ofschoon de choreographie, die evenals in „Vor dem Balle" van Schumann en „Engel", N.B. op muziek van Bach (!), vrij simpel en aanvechtbaar was. Het wil ons voorkomen, dat Serge Lifar, op wiens rekening volgens het programma deze dansen komen, hier niet meer dan zeer vluchtige aanwijzingen heeft gegeven. In den genoemden Japanschen dans waren de beide zusters elkaars schaduwen en mede door de fraaie costuums (kimono's!) kwam er zelfs af en toe een subtiele spheer over het voetlicht tot ons. In den dans van Schumann konden de genieters en genietsters van het uitsluitend-technische hun hart ophalen wat het draaien betreft. Was het trippelen aan den matigen kant, o.a. met stijve knieën, Desta draaide hier op zulk een prachtige wijze fouetté's — een enkel, afgewisseld met een dubbel — dat velen der zeer talrijke dansers en danseressen van naam, die wij in de zaal opmerkten, zich niet konden weerhouden hun Abessijnsche kunstzuster midden onder den dans een spontane applaushulde te doen geworden. Het was dan ook fameus, maar toch mogen wij de vraag opwerpen, of iets dergelijks een pianist b.v. zou overkomen, hoe virtuoos hij ook accoorden of trillers zou spelen. Dit brengt nu de impasse, welke wij bereids aanduidden, naar voren. Het ambacht van den dans is in Nederland nog zoo weinig beoefend in degelijk ballettechnischen zin, dat een volmaakte technische praestatie, waartoe wij heusch ook wel enkele Nederlandsche danseressen in staat achten, en die toch slechts als basis moet dienen voor de danskunst, dermate opvalt.

De „Engel" van Bach vergastte ons op een vertooning van twee meisjes met bordpapieren vleugels. Het woord klinkt hard, maar het was rondweg smakeloos. De engelen pirouetteerden er lustig op los en geen mensch zal, toen eindelijk een der twee figuurtjes voor het dichtvallende gordijn op haar buik viel, den indruk hebben gekregen, dat nu op de onsterfelijke muziek van Bach, welke men slechts dansen kan, maar waar men nimmer op dansen kan, het goede het kwade had overwonnen.

Desta, zooals reeds gezegd, technisch de verst gevorderde van de beide gezusters, toonde haar kunnen in een drietal dansen, een zeer vlot en pittig gedanst „Tic-toc-choc" van Couperin, dat mede door het aardige costuum een verdiend succes verwierf, een „Nocturne" van Fauré en een Czardas van Brahms. Het was jammer, dat er in den dans van Fauré zooveel rijk sentiment choreographisch braak was blijven liggen, want overigens was hier veel opvallend fraais te zien, o.a. een zeldzaam mooie tour à la seconde. Haar praestatie was er des te verdienstelijker om, aangezien zij, zooals reeds aangeduid, lichamelijk niet uitzonderlijk natuurbegaafd is (o.a. iets te hooge schouders). Den besten dans van den middag was ongetwijfeld de Czardas van Brahms. Dit was nu eens niet alleen technisch af — en hoe verheugde het ons eindelijk in Nederland eens de echte Hongaarsche passen te zien uitvoeren! — maar tevens doortrild van echt danstemperament, vurig en mimisch eveneens volkomen in stijl.

Menen danste na een vrij inhoudslooze — ook de choreographie van Egorova stelde teleur — „Pastourelle" van Poulenc een „Tarantella" van Rossini. Hier zat gelukkig weer voldoende vaart achter. Vreemd kwamen ons echter in dezen dans de redobles voor, welke wij niet als tarantella-passen kennen. In een „Danse orientale" van Corbeanu onderkenden wij zeer veel, dat uit Zigeunerdansen afkomstig was, en weinig Oostersche motieven.

Ten slotte zagen wij de beide danseressen nog in „1880" van Chabrier en een „Danse Tatare" van Spinda. Den dans van Chabrier hebben wij van Nederlandsche danseressen vaak veel beter gezien en vooral ook wat het costuum betreft, dat in dezen dans een groote rol speelt, ondervonden wij een deceptie. Droeg men in 1880 geen kousen? Over het algemeen waren de costuums niet alleen fraai, doch tevens artistiek verantwoord. Wij misten echter het tricot, dat wij als een onafscheidelijk attribuut van een klassieke pointedanseres beschouwen. In het slotnummer, den Tataarschen dans, dien wij ons toch als volksdans denken, kwam bedenkelijk veel grand jeté voor, een typische sprong uit het klassiek ballet.

De pianobegeleiding was in handen van Willy Meeuwisse. Dat vele dansen wat de begeleiding aangaat eenigszins uit elkaar vielen, zoodat men uit der danseressen mond af en toe halfluide uitroepen als „vite" e.d. kon hooren, lag voorzeker niet aan het bekwame klavierspel van dezen begeleider, die zich ook nog in enkele soli deed hooren, doch kennelijk aan de geringe gelegenheid, welke er tot repeteeren is geweest. De tournée, welke Desta en Menen door ons land maken, moge dan al geen groot artistiek succes worden, uit hun in velerlei opzicht ongetwijfeld voorname praestaties zal menigeen, die het wel meent met de balletkunst, zoowel positieve als negatieve leering kunnen trekken.

TENTOONSTELLINGEN

VOORJAARSTENTOONSTELLING VAN ARTI ET AMICITIAE TE AMSTERDAM

DOOR JAN D. VOSKUIL

Wie van het drukke verkeersknooppunt op het Spui het gebouw van „Arti" betreedt, zal onder den indruk komen van de tegenstelling tusschen het geroezemoes buiten en de plechtige stilte in de hal, een stilte, die ook van de statige, breede trappen den bezoeker tegemoet treedt.

Er spreekt een zekere voornaamheid uit dit stemmige interieur, waarin de geest van de oude, deftige koopmanstad is blijven voortleven en het stemt tot voldoening iets van dien gedistingeerden geest in de kunst, die men hier exposeert, gewaar te worden.

Arti is altijd de deftige grijsaard onder onze schildersvereenigingen gebleven, zij het dan — zoals ook weer uit deze voorjaarstentoonstelling blijkt — een grijsaard jong van hart . . . . .

Een knap en gevoelig doorwerkt portret dat Georg Rueter van den ouden heer Briët maakte, heeft die voornaamheid, waarover wij zooeven spraken en die speciaal Amsterdamsch is.

Zij die Briët gekend hebben, zullen gefrappeerd worden door de goede gelijkenis en de rake typeering van het oude, milde gelaat. Het is de mensch, die in dit portret tot ons spreekt, de mensch die ons aankijkt met de schrandere oogen, turend uit de kierende oogleden. Ook door het gebaar, met de sigaar tusschen de vingers, is 't of hij zich gereed houdt een vertrouwelijk gesprek met ons te beginnen.

Uitmuntend psycholoog als Rueter is, heeft hij in dit portret het wezen van den mensch weten te doorgronden. De toon schenkt het geheel een voorname rust.

Dat ook het kinderportret bij Rueter in veilige handen is, toont het aantrekkelijke portret van het meisje in het bekoorlijke roode blousje.

In een levendig meisjesportret van Jan Sluijters is 't vooral de schilder, die met zijn frissche kleurigheid onze oogen vasthoudt.

Een merkwaardig zelfportret van den Zaanscnen schilder A. P. van Mever behoort ongetwijfeld tot de verrassingen dezer expositie. De schilder kijkt eenigszins uit de hoogte op zijn spiegelbeeld neer en die aandachtige zelfbeschouwing is schilderachtig weergegeven. Ook de handen zijn expressief getoetst en het stemmige kleurengeheel doet denken aan dien anderen curieuzen Zaankanter, Jaap Kaal, met wien van Mever bevriend is.

Als ik mij niet vergis, is er op deze tentoonstelling maar één groot naaktfiguur, het liggend naakt van Jos Rovers. Maar dit figuur mag dan ook gezien worden. Rovers laat zich hierin weer kennen als een geboren schilder van het naakt. Het is of hij zulk een figuur zoo maar uit z'n mouw schudt. Men wordt niet alleen geïmponeerd door de vaardigheid, door het kunnen, maar vooral door de vreugde van het doen (zie afb. blz. 272).

Herbert van der Poll is dit keer minder gelukkig geweest met de weergave van een Poema, die de schilder te weinig doorleefd heeft om indruk op den beschouwer te maken.

Stillevens en bloemstukken zijn evenals de landschappen ruim vertegenwoordigd.

Daar is in de eerste zaal het kloeke stilleven van Jan van Tongeren. Er spreekt een sterke beeldingskracht uit die eenvoudige stoere voorwerpen, zooals de kruik en de bloempotten. Van Tongeren is werkelijk een meester in het weergeven van de stof. Hij doet dit klaar en massief. Alleen zou men wenschen, dat in deze combinatie een bepaald voorwerp overheerschte. Er is geen hoofdmoment waardoor de blik van den beschouwer nog wat onrustig van 't eene voorwerp naar 't andere dwaalt. Overigens kan men niet anders zeggen dan dat dit stilleven, wat de mooie, gave schildering betreft, tot de beste werken van dezen schilder gerekend mag worden (zie afb. blz. 272).

Een groot stilleven van L. van der Vlist getiteld „Wat aarde bewaarde" heeft de rijpe, donkere tonen, die men van dezen schilder kent, maar die in deze breed gebouwde compositie met zijn pullen, schotels en documenten met roodbruine lakstempels uitnemend tot hun recht komen.

Een origineel gevonden stilleven als het bloemstuk van Germ. de Jong moet men als kleurenpoëem genieten. De verdroomde, lichte tinten der teere, roze bloesems, de witte pluimen en de schaal met gebak, schenkt het geheel de illusie van een verjaardagsfeest.

De andere inzending van dezen schilder, een gezicht op de kaasmarkt te Alkmaar, is heel wat minder van qualiteit. Men vindt hierin te weinig kleurenharmonie en ook de lucht is als achtergrond nog te onrustig.

Een stilleven met een chineesche kan en een roodgebladerden tak van Harrie Kuyten kan men waardeeren om het delicate kleurengeheel, de ongedwongen compositie en de losse schildering. Met animo schilderde Kuyten eveneens een bloemstuk met paarse, roode, gele en witte chrysanten.

Breed van allure zijn de stillevens met visschen van mevrouw Iterson—Knoepfle. Hoe goed weet zij in de blanke, roze en soms ook oranje schakeeringen de materie van de visch weer te geven.

Fijn van geest en kundig van uitvoering zijn de stillevens van prof. G. V. A. Röling en H. Ykelenstam. Röling maakte een klein juweel van eenige roodpaarse pruimen op een schaal gecombineerd met een paar appels aan een tak en IJkelenstam schilderde een teere visie van een tinnen schaal met peren tegen een zacht getinten achtergrond. Het is jammer, dat men naast dit fraaie stuk stillevenkunst een schilderij van Schram heeft gehangen, dat met zijn harde kleuren het beschaafde doek van IJkelenstam ongetwijfeld schade berokkent.

A. G. Hulshoff Pol en A. Colnot geven in hun forschen stijl eenige landschappen te zien, die pakken door een sterken dramatischen inslag. Pol's rustieke watermolen met het schuimende water in het late middaglicht is een stemmingsbeeld, dat hij met innerlijke bewogenheid geschilderd heeft (zie afb. blz. 271). Van denzelfden schilder ziet men hier ook een kleiner schilderij met geitjes bij een sloot, waarin men de intieme beslotenheid voelt van zoo'n landelijk poëtisch tafereel. Men wordt in dit eenvoudige stukje getroffen door de mooie groenen, door het roerlooze, doorzichtige water en door het licht over het schuitje aan den wal.

In vibreerende toetsen schilderde Colnot een landschap met een boerenhuisje aan stil water en hoe intens is het geheel van den herfstgloed doortrokken, zooals men ook aan het goudglanzende groen bespeurt.

Een klein en spontaan getoetst landschap bij den Angstel van Colnot laat een ongerept stuk sneeuwland zien, dat onder het doorbrekende licht fel contrasteert met den donkeren hemel.

Van de merkwaardige, oude Fransche vestingplaats Entrevaux, die zich met haar romantische boogbruggen en rondgemuurde bouwwerken tegen den voet van hooge bergen gehecht heeft, maakte prof. Jurres een stevig gebouwde compositie.

Prof. Wolter toont een ruim uitzicht op een schilderachtige visschersvloot, die het drooggevallen strand stoffeert.

Het doet den bezoeker van deze tentoonstelling goed, te bemerken dat onze schilders een warme genegenheid koesteren voor de zee, onze havens, het schilderachtige scheepsvolk en het stoere visschersbedrijf.

Met zijn havengezicht in Volendam getuigt Wim Wouters in lichte parelende tinten van zijn bewondering voor het leven in de haven met de zee op den wijden achtergrond, Knip heeft een atmosferische visie gegeven van zeilscheepjes in de haven van Enkhuizen, van prof. Willem van den Berg krijgt men een paar robuuste Volendammers te zien, Willem Witjens schilderde de teere, zilte sfeer van de Zuiderzee bij Harderwijk en Cees Bolding brengt met zijn „Haringpakkers aan de Scheveningsche haven" en het schilderij met de boetsters in de Novembermist een paar karakteristieke tafereelen uit het visschersbedrijf.

Ten slotte wordt de aandacht gevestigd op eenige bekwaam geschilderde portretten van Bart Peizel en Bobeldijk, een modieus damesportret van Wout Schram, een fleurig meisjesportretje van Jkvr. E. de Ranitz, een smakelijk stilleven en een gedistingeerd bloemstuk van F. Everbag, een vriendelijk straatje in Turkheim en een precieus behandeld bloemstuk van Kees Heynsius, alsmede een subtiel sneeuwteekeningetje van H. van der Jagt en een door Jos. Rovers geestig gepenseeld minnekoozend boerenpaar wandelend in een lommerrijke laan. Hemelman is in een avondstemming bij Hilversum ongetwijfeld te royaal met het paars geweest.

Aan eenige kleine schilderijen, waarmede C. M. Garms herdacht wordt, voelt men, dat met hem een even bescheiden als gevoelig kunstenaar is heengegaan. Doekjes als „Kerk te Ermelo" zal vooral door fijnproevers gewaardeerd worden. Van wijlen W. H. Singer wordt men getroffen door een paar zonnig gestemde landschappen in Noorwegen en Nederland en door een gezicht op het Bergmeer eveneens in Noorwegen.

„DE ONAFHANKELIJKEN"
EENIGE INDRUKKEN VAN DE VOORJAARSTENTOONSTELLING

DOOR JAN D. VOSKUIL

In tegenstelling met het patriarchale „Arti", waar men voor 't meerendeel kunstenaars aantreft, die hun onstuimige jaren al ver achter den rug hebben en wier bekende namen men — soms zelfs sedert menschenheugenis — met die van hun vereeniging vereenzelvigt, krijgt men bij „de Onafhankelijken" naast het werk der habitué's, schilderijen en teekeningen te zien van schilders wier reputatie minder bejaard is en van hen die nog voor kort of rechtstreeks uit het rijk der onbekendheid gekomen zijn. Uiteraard heeft „de Onafhankelijken" dan ook in den loop der jaren gedeeltelijk een wisselende bevolking gehad. Over het algemeen vindt men hier veel werk van jongere schilders, waardoor de tentoonstellingen ook meestal verrassingen bieden.

Dit keer zijn die verrassingen evenmin uitgebleven, al dient gezegd, dat naast de inzendingen van eenige gerenommeerde schilders als D. H. W. Filarski, Frans Huysmans, R. Kimpe, Paul van der Ven, Gerard Drost e.a. er niet zoo heel veel is, wat boven het middelmatige uitkomt. Jongeren van wier kunst een nieuwe en boeiende gedachte uitgaat behooren ook hier tot de zeldzaamheden. Het is of een bepaalde kleinburgerlijke geest een niet gering deel onzer schilders gevangen houdt en hen belet werken te scheppen, die den beschouwer aangrijpen, die eenige diepere gemoedsbeweging bij hem veroorzaken. Bij anderen die zich weer boven dezen beperkten geest trachten te verheffen, voelt men niet zelden een tekort aan technische bekwaamheid om hun onderwerpen gaaf op het doek te brengen. Ook met een te grove behandeling der materie op groote lappen linnen, komt men niet verder!

Aan de werken van b.v. Erfmann en J. F. van Deene ziet men, dat we de tijden van verwildering in onze kunst, zooals men die voor den oorlog gekend heeft, nog geheel niet te boven zijn gekomen. Er zal door onze jongere kunstenaars nog veel en hard gestudeerd moeten worden voor hun werk een belangrijk peil bereikt heeft. Toch ontdekt men onder deze jongeren van tijd tot tijd figuren, die met ernst en vastberadenheid het vak beoefenen, in allen eenvoud tot de natuur en het volksleven zijn teruggekeerd en iets te zeggen hebben. Zulk een kunstenaar is ook Kreel Daame. Hij is een schilder met temperament en bovendien een schilder, die op kundige wijze het penseel hanteert. Zijn kermistafereel met de opgewonden kerels en meiden heeft kleur, licht en beweging.

In dezen jongen schilder is werkelijk iets herleefd van den oubolligen geest der 17e eeuwsche Hollandsche en Vlaamsche boeren schilders.

Als we eenige grepen uit de geëxposeerde werken doen, denken we, om met de stillevens te beginnen, aan de spontaan geschilderde goudgele maïskolven, door Filarski fraai gecombineerd met de zilvergrijze schakeeringen van bladeren en achtergrond. De maïskolven hebben trouwens voor meerdere stillevenschilders dankbare onderwerpen opgeleverd. Zoo nemen zij ook op een deftig en koel getoond stilleven van Gerard Drost de voornaamste plaats in. Aantrekkelijk is een stilleven met appels van Albert Loots. Hotze Tolsma's stillevens hebben een typischen, sprankelenden toets. Ook een bohemienachtig interieur heeft hij geestig gepenseeld. Frits Giltay maakte van eenige vlot geschilderde sinaasappels en gele tulpen een frissche impressie. Machiel Brandenburg's „De bloempot" en „Het doode roodborstje" van Gerrit de Jong zijn met toewijding en gevoel geschilderd.

Onder de landschappen komt het ragfijn gedetailleerde winterlandschap van Jan Ouwersloot sterk naar voren. Knap en met artistiek overleg heeft hij het zonnige winterland met de schaatsenrijders gekarakteriseerd (zie afb. blz. 271). Eenige wijde landschappen van Drost zijn smakelijk van kleur en fijn van toon gehouden is het riviergezicht van Mijndert van den Berg met het paarlemoerachtige water van Maas en Waal bij Woudrichem. Het doekje van Jan Buys met de begrafenis in den winter heeft iets dramatisch. Van het grootere, bewogen geschilderde landschap is de lucht nog wat onrustig. Hooyberg's precieus geschilderde landschappen hebben ongetwijfeld hun verdiensten, alleen is het jammer, dat de al te blauwe luchten op deze doeken zich te veel opdringen. Dick Zwier heeft een cafétje aan den Amstel geestig op 't doek gezet. Ook zijn grootendeels in grijsblauw gehouden gezicht op het Oosterdok met den driemaster is smakelijk van toon. Van Paul van der Ven ziet men hier o.m. een teere sneeuwstudie. Piet Spijker's pittig in sepia geteekende Westertoren en zijn luchtig weergegeven „Oude Zijds Kolk" weten te bekoren. Toon van den Muysenberg's „Thorn" treft door soberheid.

Theo de Groot wordt herdacht met een karakteristiek brokje oud-Amsterdam en een bloemstuk.

Beschaafd van toon is het liggend naakt op het lichtgehouden divankleed van Toon Pluymers. Ook het in tegenlicht geschilderde portret maakt een uitstekenden indruk. „Icarus" van W. L. Wiertz is te theatraal om te boeien. Ferdinand Erfmann is gelukkiger geweest met de meisjes aan de vestiaire, een doek dat mooie groenen heeft, dan met de weergaven van een baadster en een tennisspeelster, die er wat stijf zijn afgekomen!

Ten slotte kan worden medegedeeld, dat de tentoonstelling, die wederom in het Stedelijk Museum te Amsterdam gehouden wordt, bijna tweehonderdvijftig inzendingen bevat en tot 21 Mei te bezichtigen is.

BOEKBESPREKING

Dr K. H. de Raaf: *Hoffmann von Fallersleben, Voortrekker in het oude land der Dietsche letteren (uitg. N.V. Uitgevers-Maatschappij „Oceanus", 's Gravenhage 1943).*

Er is heel wat moeite noodig geweest om de vaderlandsche wetenschap uit haar letargie op te wekken. Het uitdenken van vernuftige conjecturen in klassieke teksten gold als verdienstelijker dan de belangstelling voor de overblijfselen der eigen vaderlandsche kultuur. En toen dan ook de jonge Hoffmann von Fallersleben vol jeugdigen geestdrift en romantische bezieling zijn plan openbaar maakte, in ons land naar volksoverleveringen te zoeken, vond hij bij de gezagsdragers der wetenschap weinig weerklank. Te meer moeten wij hem dankbaar zijn, dat hij ondanks deze ontnuchterende ervaringen bleef doorzetten en daardoor een der grondleggers voor een zuiver op het nationale verleden gerichte wetenschap geworden is.

Wonderlijk kunnen de vooroordeelen zijn. Zoodra een Grieksch volksliedje op een overoud perkament opgeteekend staat, is het de aandacht der geleerden waard, maar als het nog op de lippen van het eigen volk leeft, dan zal de wetenschap in toga en bef daarvoor de oogen en ooren sluiten. Althans zoo is het geweest; nu is er gelukkig ook in dit opzicht veel veranderd. Maar dat dit het geval was, mogen wij stellig voor een niet gering deel aan de bemoeiingen van Hoffmann toeschrijven, die de gave bezat zijn geestdrift aan anderen over te dragen.

Daarom verdiende hij ongetwijfeld een monografie en wij mogen Dr de Raaf erkentelijk zijn, dat hij deze taak op zich genomen heeft. Een dankbare taak, maar allerminst een gemakkelijke. Het leven van den geleerde leent zich slechts zelden tot het schrijven van een kleurrijke biografie; zelfs de groote natuuronderzoeker werkt in de stilte van zijn laboratorium en de filoloog pleegt zich in boeken te begraven. Wat er aan zijn leven vermeldenswaardigs is, raakt dan ook gewoonlijk die zijden, waarin hij wat anders dan dienaar der wetenschap was.

Hoffmann was een veelzijdige natuur en een roerige geest. Behalve geleerde was hij ook dichter; hij heeft zich ook korten tijd op de golven der politiek gewaagd. Dat geeft aan zijn biografie wat meer kleur en afwisseling. Naar ik vrees niet zooveel, dat het groote publiek daarin het rechte behagen scheppen zal, maar toch zeker genoeg, om den stillen minnaar van kunst en letteren te bekoren. En voor dezulken heeft de schrijver dan toch ook eigenlijk zijn boek samengesteld.

Prof. Dr J. de Vries

Prof. Dr. Hugo Visscher: *Ondergang der Republiek der Vereenigde Nederlanden (uitg. Westland, Amsterdam).*

De angstvallige scheiding, die hier te lande, van voor de schoolbanken reeds, gemaakt wordt tusschen de geschiedenis des vaderlands en de algemeene geschiedenis, doet reeds met alle gewenschte duidelijkheid zien hoe weinig men zich hier, buiten eigen staatsverband, verbonden weet en voelt met andere gemeenschappen, die niet zijn des vaderlands, d.w.z. van ons land in zijn omvang ten tijde van het Koninkrijk na de Belgische afscheiding. Deze geesteshouding was — en is — die van een politieke splendid isolation, die reeds daarom hier nog zooveel minder luisterrijk dan elders is, omdat zij zelfs geopolitiek geen enkele rechtvaardiging vindt. Dat zij steunde op een — misplaatst — vertrouwen in een eigen fictieve machtspositie is iets, dat welhaast geen betoog meer behoeft.

Men is gewend de eigen geschiedenis vanuit dit standpunt te bezien. Anders gezegd: wat „eigen" is, wordt aan de hand van bovengenoemd eng standpunt star bepaald, naar staatsche beginselen. Hoe neutraal, hoe insulair, doet de geschiedenis van onze zestiende en zeventiende eeuwsche vrijheidsworsteling aan, en hoe onbegrijpelijk is ze, wanneer men haar van Hollandsch of zelfs van Nederlandsch standpunt ziet. Hoe verhelderend werkt de Spaansche literatuur — en nog meer soms het ontbreken daarvan — op dit punt, wanneer men dit hoogtepunt in onze historie van het standpunt van deze toenmalige wereldmacht beschouwd vindt als een min of meer geslaagde, maar in wezen weinig belangrijke muiterij. Inderdaad: vérité au deça des Pyrenées, erreur au delà.

Maar men kan de geschiedenis van ons land ten tijde van het begin der republiek ook bezien — en dat doet Prof. Visscher: als de geschiedenis van volwaardige leden van het Duitsche Rijk. Direct al in zijn inleidende beschouwingen wijst de schrijver er op, dat in de Unie van Utrecht, „de geboorteacte der Republiek, onze vaderen met nadruk en ook opzettelijk vastgelegd hebben, dat de Vereenigde Nederlanden Rijks-Duitsch waren en onvervreemdbaar blijven zouden". En daarmede heeft de schrijver „wetens een kneppel onder een hoop hoenderen (sit venia verbo) gesmeten". Daarmede wordt het hoenderhok, tevens heilig huisje van velen, die in de Unie van Utrecht alleen en uitsluitend de eenwording willen zien, wel grondig omvergeworpen.

Daarmede bekent de schrijver zich ook tot de Rijksidee: „In het geboorteuur der Republiek verscheen de Rijksidee als een leid-ster aan haren hemel. En nu uit den nacht van den vrede van Versailles het derde Rijk aan de kimme verrees, moge het Nederlandsche Volk de woorden gedenken, waaronder de Unie het levenslicht zag: „Sonder in alle gevalle hen bij desen te willen onttrecken van ofte uyt den Heyligen Roomschen Rycke". Het kon toch zijn, dat zonder herstel van den levensband met het Rijk ons geene toekomst meer zou wachten."

Nieuw is deze bekentenis tot de Rijksidee, waartoe Prof. Visscher op historische gronden komt, niet. Men is, integendeel, geneigd haar aan de hand van 's schrijvers heldere uiteenzettingen vanzelfsprekend te noemen; en vanzelfsprekendheden doen niet nieuw aan. Het zijn vooral de oorzaken, die tot het losmaken van den levensband met het Rijk en dus uiteindelijk tot den ondergang van de Republiek (en niet alleen van de Republiek) hebben geleid, die hier worden behandeld op een wijze, die aan de groote moralisten, die hun tijd hebben ontleed en gehekeld, doet denken; dit maakt het boek tot een zeer bijzonder. Deze oorzaken zijn onder andere het humanisme, het liberalisme, het materialisme, en die blinde koopmansmentaliteit, altijd — in schooneren vorm — als een onzer grootste deugden geprezen, die Prof. Visscher hier het mammonisme noemt.

Mammonisme: het woord duidt er reeds op, dat hier de theoloog aan het woord is. Daarop zij tenslotte de aandacht gevestigd, dat het de theoloog is, die steeds opnieuw het verband met den godsdienst en den godsdienststrijd aantoont. Het is de hoogleeraar die dit doet in helderen, sterken stijl.

Dat dit boek door zeer velen zal gelezen worden, staat wel vast. Maar moge er — bijtijds — de noodige leering uit worden getrokken.

Mr F. C. Roels

D. W o u t e r s: *Liederen uit de oude doos. De vroolijke lachduif. Van water en wind. Bittere pillen. De tranenkruik (uitg. De Schouw, 's Gravenhage).*

D. W o u t e r s: *Liederen uit de oude doos. Van avontuur en Minne. Hofken van geestelijke liederen (uitg. Het Spectrum, Utrecht).*

Naar aanleiding van Wouters' bundels is er een aardige pennestrijd — met weinig nadruk op het woord strijd — geweest op grond van het feit, dat in een van de boeken een gedicht van Nic. Beets was opgenomen, een gedicht dat de heer Wouters op een los blaadje had aangetroffen, dus op de gewone wijze waarop het „straatlied" verspreid wordt, en dat door hem niet als poëzie van Beets was herkend.

Uit deze niet onbelangwekkende discussie bleken een aantal misverstanden betreffende het straatlied.

Het eerste misverstand kan men de meening noemen, dat de heer Wouters dit vers beslist had moeten herkennen en als straatlied niet had mogen opnemen.

Het kost eenige scherpzinnigheid, een groote belezenheid en er is ook wat geluk bij noodig om van de duizenden liederen die op losse blaadjes in omloop zijn, de herkomst aan te wijzen. Er zijn Middeleeuwsche balladen onder en liedjes van moderne cabaretzangers en daartusschen ligt de heele officieele en niet-officieele letterkunde.

Het is dus geen wonder, dat de heer Wouters, die de grootste verzameling op dit gebied in ons land bezit, ongeveer 12000, nog niet alle liederen van het juiste etiket heeft voorzien, voorzoover dit al mogelijk is. Wel heeft hij al in menig artikel over liederen inlichting kunnen geven, wanneer andere onderzoekers den weg kwijt waren, en in zijn bundels heeft hij door rangschikking, vermoedelijke dateering en een enkele historische toelichting een begin gemaakt voor een studie op een terrein, waar nog veel moet gebeuren.

Het hoeft dus niet te verwonderen, dat op zijn publicaties opmerkingen loskomen, die aanvullend en corrigeerend werken. Een verwijt aan het adres van den verzamelaar mag men m.i. daar niet in leggen.

Het is ook onjuist te meenen, dat een gedicht van Beets uit een verzameling als deze geweerd zou moeten worden. En hier kom ik op het tweede misverstand.

Wat als straatlied wordt gevent, is voor een deel *product* van de straat, het eenvoudig rijm van een volksdichter, die door een actueele gebeurtenis getroffen is, en deze ontroering vaak in kreupelrijm, meermalen ook met waarachtige dichterlijke directheid, tot uiting brengt. Voor een ander deel is het „verzonken kultuurgoed". Als jongen genoot ik dikwijls op de Donderdagsche markt te Middelburg van een koopman, die zulke liedjes op losse blaadjes, ook wel in kleine bundeltjes verkocht en om de kooplust te wekken ze eerst voorzong. Ik heb er vele van onthouden; sommige vind ik in de bundels van den heer Wouters terug, andere heb ik later in de literatuur herontdekt en daar was Beets, Heye en van Zeggelen bij, dus het werk van schrijvers, dat toen — omstreeks 1900 — in vele huiskamers nog als moderne poëzie in de kast stond en als zoodanig gelezen werd, al was het toen al door de jongste kritiek bespot en veroordeeld. Het is wel degelijk uit een oogpunt van kultuurhistorie van groot belang te weten welke poëzie dezen weg naar het volk gevonden heeft.

Nu is echter de term „straatlied" wat misleidend. Niet al deze liederen zijn door het volk gezongen, zoomin als de kreupelrijmen van werkeloozen, die we kort voor 1940 dagelijks in onze brievenbussen ontvingen, in dezen zin alle straatlied waren. Het is een feit, dat zulke „gedichten" ook wel geleverd werden door den uitgever en dat eerbied voor auteursrechten een volkomen onbekend begrip is in de wereld van het straatlied. Niet alles wat langs dezen weg in omloop is gebracht, welde dus uit de volksziel, of was op innerlijke gronden waardig gekeurd als volksbezit te worden voorgesteld. Maar het voorkomen van een gedicht van Beets — of wie ook — kan hetzelfde beteekenen als het mondeling voortleven van Middeleeuwsche liederen tot op onzen tijd. Wat weten wij over het algemeen af van de poëzie die op 't platteland en in de stegen der groote steden gezongen en gedeclameerd wordt? Wat weten we van de melodieën, die daar zijn blijven hangen? Een schijntje.

Daarom kom ik nu tot het derde misverstand. Er zijn menschen, die het een rare liefhebberij vinden om liederen te verzamelen als de heer Wouters deed en de bundels, die ik hierbij aankondig, beschouwen als een onbenullig rariteitenkabinet, menschen die niet verstaan, welk een interessant materiaal hier bijeengebracht is om het volk te leeren kennen. En wat we daarbij op den koop toe krijgen, dat is iets dat al even waardevol is: literatuur losgemaakt van alle verplichte mooivinderij en snobisme. Wie in deze bundels leest — niet bedorven door literaire handboeken en modeliteratuur — ontdekt plotseling, nu hier, dan daar, iets zoo echts en raaks tusschen — ik geef het toe — allerlei stunteligs verborgen, dat hij er graag een heele plank „knappe" boeken voor cadeau geeft.

Dr J. van Ham

Die englische Kulturideologie. Herausgegeben von C a r l A u g u s t W e b e r, *II. Band (uitg. W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, Berlin).*

Onder supervisie van Carl August Weber verscheen voor eenige jaren in het eerste deel van „Die englische Kulturideologie" een verzameling studie's van bekende en minder bekende Duitsche geleerden over Engelands religieus ideeëngoed, waarin de schrijvers tot de conclusie kwamen, dat aan deze religieuze ideologie geen karakter van universaliteit en geen Christelijke en humanistische afkomst, waarop zij aanspraak maakt, mogen worden toegekend, doch dat het hier slechts gaat om een zeer bepaalde, specifiek Engelsche levenshouding, die als levensvorm van een „uitverkoren volk" optreedt met universalistische tendenzen.

In het kort geleden verschenen tweede deel van deze reeks onderzoekingen wordt nu nagegaan hoe deze overgang van specifiek Engelschen levensvorm naar met universalistische aanspraken optredende norm in zijn werk is gegaan. In een achttal opstellen wordt dan de opbouw van de Engelsche kultuurideologie op wereldlijke grondslagen geanalyseerd. Op juridisch, sociologisch, politiek, philosophisch, geschiedenis-wetenschappelijk en letterkundig terrein bewegen zich de verschillende schrijvers, die aan dit tweede deel hun medewerking verleenden. Op elk hunner onderzoekingen nader in te gaan, zou te veel plaatsruimte vragen en zou ook te zeer in finesses doen treden. Slechts zij hier opgemerkt, dat dit boek vóór alles is geschreven voor diegenen, die reeds over een zekere fundamenteele kennis van het Engelsche geestesmerk beschikken en die, op deze grondslagen voortbouwend, hun inzicht in de verschillende Engelsche levensvormen willen verdiepen en verscherpen. Dit werk eigent zich dan ook niet voor een eerste inleiding in de hier aan de orde gestelde vraagstukken. Wie dat wenscht, moge worden verwezen naar het in zijn soort vrijwel onovertroffen boekje, dat Wilhelm Wundt in de eerste were doorlog het licht deed zien: „Die Nationen und Ihre Philosophie".

A. B. Roels

J o s e p h M a g g i o r e : *Nation und Volk, Mythus und Wirklichkeit (uitg. Helingsche Verlagsanstalt, Leipzig).*

Een wereldbeschouwing als de nationaalsocialistische, waarvoor een kultuur van ongeveer vier eeuwen problematisch is geworden en waarin het door deze kultuur gevormde menschentype zijn geldigheid definitief heeft verloren, is steeds aan het gevaar blootgesteld, dat haar voorstanders bij het zoeken naar het wezen van het nieuwe levensbewustzijn, zich al te zeer laten leiden door de tegenstellingen van het nieuwe wereldbeeld met een onmiddellijke eraan voorafgaande variatie van het vorige, dat zij dus hun eigen tijd al te zeer als directe reactie zien op zeer bepaalde en niet essentieele vormen van de voorgaande periode en daardoor in dezen hun eigen tijd bepaalde momenten, die geenszins representatief voor de nieuwe wereldbeschouwing zijn, op vrij willekeurige wijzen beaccentueeren. Wij waren in deze kolommen reeds meerdere malen in de gelegenheid er op te wijzen, dat de huidige afkeer van het *staatsche* denken wel eenigszins zijn rechtvaardiging vindt in het *volksche* karakter van het nationaalsocialistische, maar dat anderzijds een volledige verwerping van de staatsche gedachte (een verwerping, zooals men die in deze jaren maar al te vaak geponeerd vindt) getuigt van kortzichtigheid en beperkt inzicht in de algemeenheid en veelomvattendheid van het nationaalsocialistisch rechts- en staatsdenken.

Wanneer het hier te bespreken boekje van den Italiaan Joseph Maggiore, dan ook maar een weinig wetenschappelijke of wereldbeschouwelijke waarde bezat, zouden wij zijn verschijnen hebben toegejuicht, omdat het dan een tegenwicht had kunnen vormen tegenover de zoojuist genoemde anti-staatsche dweperij in het rechtspolitieke denken van onzen tijd. De schrijver stelt zich namelijk tot doel aan te toonen, dat ook in de nieuwe wereldbeschouwing de staat een essentieel moment vormt. Dat is o.i. een kwaliteit van zijn geschrift, maar het is dan ook de eenige. De wijze, waarop hij het gestelde doel tracht te bereiken, de beschouwingen, die hij over de verhouding van volk, natie staat, kultuur, ras e.d. ten beste geeft, zijn ondanks het wetenschappelijke tintje, dat hij er door citaten aan tracht te geven, van een zoo ontstellende oppervlakkigheid en naïveteit, en getuigen van een zoo volstrekt wanbegrip van de philosophische en juridische grondslagen, dat zijn pleidooi voor den staat eerder een sterk wapen in de hand van den tegenstander van het staatsche denken geworden is.

Wanneer de schrijver b.v. ter staving van zijn opvatting, dat de staat primair, het volk daarentegen secundair is, beweert, dat indien het andersom ware het volk desgewenscht ook zonder den staat zou moeten kunnen uitkomen, doch dat zulks „ein unhaltbarer Schluss is", dan zou men daar toch al dadelijk tegenover kunnen stellen, dat de hier gemaakte gevolgtrekking absoluut niet onaanvaardbaar is, getuige het Duitsche volk in den tijd, dat het nog in afzonderlijke staatjes uiteenviel, en bovendien, dat het absoluut niet duidelijk is, waarom een volk ook zonder staat zou moeten kunnen leven, wanneer de stelling juist is, dat de staat slechts een van het volk afgeleide waarde bezit.

Wanneer hij dan voorts (overigens alweer in tegenstelling met zijn philosophisch uitgangspunt) beweert, dat er nimmer een volk buiten een staatschen organisatie-vorm bestaan heeft en dat daaruit dus blijkt, dat de staat het absolute, primaire, noodzakelijke en eeuwige is, dan kan men daar met evenveel recht tegenover stellen, dat er ook nimmer een staat zonder staatsvolk heeft bestaan en dat dus dit volk het absolute, primaire, noodzakelijke en eeuwige zijn moet.

Wij zouden deze voorbeelden nog met vele kunnen vermeerderen. Het hier gezegde moge echter reeds voldoende duidelijk aantoonen, dat in dit boek een man aan het woord is, die, alvorens anderen klaarheid over bepaalde begrippen te verschaffen, zich niet de moeite heeft genomen zijn eigen gedachten over deze materie ook maar eenigszins te ordenen. Aldus heeft hij tot de juiste waardeering van het staatsche denken niets, tot een heviger bestrijding van dit denken des te meer bijgedragen. En omdat dit, zooals hierboven gezegd, te betreuren valt, is Maggiore's boekje in al zijn onbelangrijkheid toch een belangrijk document geworden, tot een gevaarlijk wapen namelijk in handen van zijn tegenstanders. A. B. Roels

C h r i s t i a n M é g r e t : *Jacques (uitg. Holle & Co., 's Gravenhage).*

Door de tijdsomstandigheden hebben wij hier te lande niet op de hoogte kunnen blijven van de na 1940 in Frankrijk verschenen literatuur. Wellicht is het hieraan te wijten, dat Christian Mégret tot nog toe een onbekende voor ons was. Ondanks alles — wellicht ook dank zij alles — zullen er ook in Frankrijk inmiddels nieuwe figuren naar voren zijn getreden op het literair tooneel, en waarschijnlijk is Christian Mégret een van hen.

Evenwel, voor een debuut is deze roman Jacques, waarin de groote traditie van den Franschen roman zich ongewild en wellicht ongeweten vernieuwd en versterkt heeft door een positiever levenshouding, wel uitzonderlijk sterk. Niet alleen compositorisch, een feit dat weinig zeggen zou, want de Fransche schrijver is een meesterlijk componist. Niet alleen wat het gebruik van de taal betreft (iets wat, ondanks de lang niet onberispelijke vertaling van een niet met name genoemde grootheid, op vrijwel iedere pagina te bespeuren valt), wat evenmin veelzeggend zou zijn, want de Fransche romancier, die zijn taal behandelt zooals onze keukenmeid uit beter tijden de spinazie op het hakbord, moet nog geboren worden. In eerste en laatste instantie is het de instelling van den schrijver tegenover het leven en de enkele werkelijk groote en allesbeheerschende problemen van dat leven, die dezen — toch werkelijk niet vroolijken — roman tot een zoo sterk boek maakt, en tevens tot een lichtpunt in de Fransche literatuur, die zoo hopeloos vastgeloopen scheen in uiterst knappe, maar volkomen steriele zielsontrafelingen.

Het verhaal van dezen roman — kenmerkend is het, dat hij heet naar den hoofdpersoon en dat wij het heele boek door dien hoofdpersoon alleen kennen bij zijn voornaam — is eenvoudig. Jacques, een man, een soldaat, verzaakt zijn plicht. Door zijn schuld wordt de patrouille, waartoe hij behoort, gedood. Wellicht zou een krijgsgerecht hem schuldig verklaren, wellicht ook niet. De kans dat hij ooit voor een krijgsgerecht zal moeten verschijnen is uiterst gering, om niet te zeggen nihil. Maar dat is niet belangrijk, want zijn eigen geweten heeft hem schuldig verklaard, en er is geen vonnis zoo onherroepelijk als dat van het eigen geweten. Als een misdadiger — maar hij voelt zich immers een misdadiger, deze Jacques! — zwerft hij rond het vaderlijk landgoed van den luitenant-commandant der patrouille, die eveneens gedood werd. Hij aanvaardt het werk dat men hem daar aanbiedt, wellicht omdat hij zout wil wrijven in de wonde van zijn schuldbesef, wellicht omdat hij niet anders kan. Maar wanneer hij de zuster van dien luitenant liefkrijgt, en zij hem — zij zeggen het elkander met geen woord, doch weten het van elkaar — gaat hij verder, zichzelf vrijwillig beroovend van het eenige dat zijn vernielde leven wellicht nog inhoud zou kunnen geven, van de eenige, die hem na een biecht waartoe hij nimmer komen zal, zou kunnen absolveeren. Hij gaat verder, en steeds verder, tot een ongeluk hem den dood brengt, dien hij slechts ontliep om van dat oogenblik af voortdurend naar hem te verlangen.

Er zijn momenten in dit uiterst eenvoudige boek, die in de ijzeren onafwendbaarheid van hun noodlotsontwikkeling doen denken aan de Grieksche tragedieën, want, al ontsprong het aan den oorlog die in 1940 als een stoomwals over Frankrijk ging en die nog altijd woedt aan andere fronten, het is niet gebonden aan een tijd, aan dezen tijd, het is van alle tijden, dit in den grond o zoo simpele conflict tusschen de hoogere en de lagere instincten van den mensch, tusschen plichtsgevoel en dierlijk-instinctieven angst voor den dood.

Jan van Rheenen

N o r b e r t J a q u e s : *De Globe. Vertaald door Jhr R. H. G. Nahuys (uitg. N.V. Uitgeversmaatschappij „Atlanta", Amsterdam).*

De jaren rond 1500 vormen in de Europeesche politieke en kultureele geschiedenis een waarlijk revolutionairen tijd, waarin niet slechts de levensbeschouwing en de wereld van den geest, maar ook het geographische wereldbeeld van den Europeeschen mensch een wezenlijke verandering onderging. Het was de tijd, waarin de ontdekking van onbekende zeeën en landen noodzakelijkerwijs een nieuwe geographische vormgeving vereischte. En het was ridder Martin Behaim, Duitscher van geboorte maar in dienst van den Portugeeschen koning, die als koopman-ontdekkingsreiziger uittrok om zijn vlag te planten op nog door geen Europeesch mensch betreden kusten, en die als kosmograaf op de in wezen zoo eenvoudige, maar toch voor zijn tijd zoo volledig nieuwe vondst kwam, de ligging der continenten, oceanen en eilanden aan te geven op de welving van een bol, die met den vorm der aarde correspondeerde en waarop dus op aanschouwelijke en tevens aan de werkelijkheid beantwoordende wijze het bestel dezer aarde kon worden aangeteekend.

In dit boekje beschrijft ons Norbert Jaques het leven van den avontuurlijken geest, die deze globe-ontdekker was, op sobere en zelfs eenigszins droge wijze. Litteraire waarde heeft Jaques' werk niet, wetenschappelijke evenmin en historische slechts in geringe mate. De verdienste van het boekje ligt dan ook uitsluitend in het feit, dat de lezer hier in aanraking wordt gebracht met een vrij onbekende en toch genoegzaam belangrijke figuur uit de geschiedenis van de ontdekking der wereld. Maar een begaafd auteur had er meer van kunnen maken. A. B. Roels

J. G. N. R e n a u d : *Oude Ambachtskunst (uitg. Hamer, Amsterdam).*

Er was behoefte aan een boek als dit, een werk van den heer Renaud, dat aan de hand van 140 met zorg uitgezochte afbeeldingen en ± 70 bladzijden tekst een duidelijken indruk geeft van den stand der ambachtskunst van de middeleeuwen tot en met de 17de eeuw. In de behandelde voorwerpen ziet men een hoog ontwikkelde handvaardigheid en een zuiver vormgevoel, terwijl het hier toch niet om uitgesproken kunstvoorwerpen, doch om gerei voor dagelijksch gebruik gaat. Het is te wenschen, dat dit boek in handen komt van tal van hedendaagsche ambachtslieden, opdat zij zich bezinnen op de schoonheid, die uitgaat van gebruiksvorm en materiaalspraak

bij zuivere toepassing van de grondstoffen; en in handen van vele menschen, opdat zij leeren onderscheiden wat goed is en wat niet. Elk materiaal vraagt om een eigen toepassing en vormgeving. De tekst van het boek, in vlotten en overzichtelijken trant geschreven, getuigt van een groote liefde voor de scheppingen der oude ambachtslieden, zonder in een blinde vereering te vervallen van alles wat oud en handwerk is. In groote trekken wordt de ontwikkeling der gebruiksvoorwerpen uit klei, hout, ijzer, glas, zilver, tin, koper en brons, been en leder, alsmede de textiele kunst behandeld.

Het zou misschien aanbevelenswaardig zijn een dergelijk boek verplicht in te voeren op onze middelbare en aanverwante scholen, opdat de liefde voor het handwerk bevorderd werd. Het behoort ook in de boekerij van elken minnaar van deze zaken te staan en gelezen en herlezen te worden. Uit gesprekken met den schrijver en uit diens tijdschriftartikelen is mij telkens de groote kennis van, den goeden kijk op, en de liefde voor onze ambachtskunst gebleken en hij heeft een goede gedachte gehad, toen hij het plan opvatte dit boek samen te stellen. Een woord van lof verdient ook de drukker voor de zorg, besteed aan de afbeeldingen, en de uitgeverij, die met deze uitgave een kultureele daad van de eerste orde verrichtte.

Y. Martel

Jac. van Essen: *Mein Holland (uitg. Volk und Reich Verlag, Amsterdam, Berlin, Prag, Wien).*

In zijn inleidend woord zegt de schrijver van dit boek: „Ohne der politischen Entwicklung der Dinge vorgreifen zu wollen, hat nun der Verfasser aus der Fülle der zahlreichen, meistens in Holland selbst ebenso wie im Reich unbekannt gebliebenen Zusammenhänge gerade das herausgegriffen, was ihm am besten dazu geeignet schien, die überaus starke völkische und geschichtliche Verbundenheit Hollands mit dem Reich aufzuzeigen." En verder: „Das vorliegende kleine Buch ist einer der ersten Versuche von holländische Lebenshaltung vor einem gesamtdeutschen Hintergrund darzustellen."

Wij gelooven niet, dat iemand zal kunnen ontkennen, dat de schrijver in zijn opzet zooal niet volledig, dan toch voor een groot en goed deel geslaagd is. Hier worden inderdaad de banden van natuurlijken en van historisch bepaalden aard, waardoor Holland en het Rijk in verleden, heden en toekomst met elkander waren, zijn en zullen blijven verbonden, beschreven op een wijze, die niet slechts voor vele Duitschers, maar ook voor menigen Hollander oorspronkelijk en nieuw is. Daarenboven weet de schrijver in het toch vrij beperkte kader van dit boek een zoo groote rijkdom van materiaal en overvloed van historische gegevens te concipieeren tot een geestelijke eenheid, dat men werkelijk alle bewondering moet hebben voor het feit, dat hij toch niet in een droge en uit den aard der zaak chaotische opsomming is vervallen, maar integendeel een boek heeft geschreven, waar reliëf in zit en dat zich uitstekend lezen laat. Men meene niet, dat de beperkingen, die in den omvang van het werk zijn gelegen, het hem verhinderen om meer te zeggen dan eenige oppervlakkige onwezenlijkheden of genoegzaam bekende gemeenplaatsen; telkens weer geeft hij blijk van een diep inzicht in de essentieele kenmerken van den Hollandschen geest en van een fijn gevoel voor waarheid en verdichtsel in de gangbare opvatting over het type van den Nederlandschen mensch. Men moge hier en daar met den schrijver van meening verschillen, men zal echter moeten toegeven, dat zijn werk een belangrijke, voor verspreiding zeer geëigende, bijdrage is tot een beter begrip van den Duitscher voor het Hollandsche geestesmerk, maar tevens tot een beter begrip van den Hollander zelf voor zijn wezen en geschiedenis en voor de hieruit voorvloeiende lotsgemeenschap van Duitschen en Hollandschen mensch.

A. B. Roels

Carolus Hartmann: *Mozarts Reise nach Haarlem (uitg Joh. Enschedé en Zonen, Haarlem).*

Op een zijner kunstreizen heeft Leopold Mozart met zijn beide kinderen Holland bezocht. Bij hun vertrek in April 1766 werd Haarlem aangedaan, waar Wolfgang door Henricus Radeker, den organist van de St Bavo was uitgenoodigd tot een bespeling van het beroemde instrument in de Haarlemsche kathedraal. Deze episode uit Mozart's kinderjaren is het, die Carolus Hartmann verhaalt. Er was tot nu toe weinig of niets over bekend. Hartmann's beschrijving van de omstandigheden, die de gebeurtenissen vergezelden, is rijk aan locale kleur en geschiedkundige bijzonderheden. Hij heeft die te Haarlem uit de archieven gepuurd van de St Bavo en Joh. Enschedé's Grafische Inrichting. Hij raadpleegde buitendien het Gemeentearchief en Mejuffrouw Kurtz' „Beknopte Geschiedenis van Haarlem". De uitkomst van heel dit streng wetenschappelijk onderzoek is een relaas, waarvan Hartmann de zakelijke juistheid doet leven door de gloed van zijn verteltrant. Zijn schildering van het Hollandsch voorjaarslandschap aan weerszijden van den ouden heerweg tusschen Leiden en Haarlem, de evocatie van het achttiend'eeuwsche stadje, de beschrijving van figuren als Radeker, burgemeester van Dam en Johannes Enschedé, den drukker en graveur, uitgever der Nederlandsche vertaling van Leopold Mozarts vioolschool — dat alles boeit door natuurlijkheid en sfeer. De nazaten van den achttiend'eeuwschen uitgever brengen den lezer Hartmann's publicatie op waardige wijze onder de oogen. De brochure ziet er zeer goed uit.

Jkvr. H. van Lennep

Franz Spunda: *Geschichte der Medici (uitg. Verlag F. Bruckmann, München).*

Voor zoover wij weten verscheen er in Duitschland nog nimmer een historische studie over de lotgevallen en de invloeden op het gebied der politiek en der kunst van het Florentijnsche geslacht der Medici, vanaf den in het jaar 1360 geboren stamvader Giovanni di Bicci tot en met de in 1743 overleden Anna Maria Ludowica. Dat nu juist in deze jaren het boek van Franz Spunda, dat niet slechts een chroniek, doch veeleer een kultuur-historisch onderzoek geven wil, het licht ziet, vindt zijn oorzaak ongetwijfeld in de wil van den auteur om deze leemte in zijn vaderlandsche historische literatuur aan te vullen, maar daarnaast zeker ook in de bijzondere actualiteit, die het sociale en politieke streven der Medici juist voor onzen tijd heeft. In zijn beaccentueering van de staatsrechtelijke problemen, waarvoor het beroemde Florentijnsche geslacht zich geplaatst zag, en van de oplossingen, die het er voor gaf, toont zich de auteur een kind van zijn tijd, van onzen tijd. Daarin in eenerzijds zijn sterkte, anderzijds echter zijn zwakheid gelegen. De geschiedschrijver behoort immers niet slechts de kunst te verstaan het verleden op het heden te betrekken en van dat verleden de eeuwige actualiteit te onthullen, waar tevens ook dat voorbije in zijn historische bepaaldheid te begrijpen en dus de problematiek ervan te benaderen van uit den geest des tijds. Met andere woorden: de geschiedschrijver behoort niet slechts kind van *zijn* tijd, maar tevens voor den duur van zijn onderzoek kind van den *verleden* tijd te zijn.

In dit laatste nu schiet de auteur van dit boek te kort. Al te zeer trekt hij, zij het ook niet expressis verbis, parallelen tusschen het staatspolitieke streven der Medici en het onze; al te weinig beklemtoont hij het zoo fundamenteele verschil in levenshouding tusschen de Renaissance-mensch en ons, maar ook tusschen de Renaissance-mensch en de Middeleeuwsche mensch. Daardoor verkrijgt zijn onderzoek niet den diepgang, die voor een werkelijk inzicht in de historische situatie, die wordt beschouwd, vereischt is.

Anderzijds echter vindt men in dit boek op uitstekend leesbare en van geschiedkundig talent getuigende wijze een overvloed van figuren, toestanden en gebeurtenissen samengebracht tot een beeld, dat door zijn geslotenheid bevrediging en door zijn rijkdom bekoring en tot verdere studie stimuleerende interesse bij den lezer weet te wekken.

A. B. Roels

BOEKAANKONDIGING

A. A. L. Graumans: *Compagnons (uitg. N.V. de Arbeiderspers, Amsterdam).*

A. A. L. Graumans: *Drè III (uitg. N.V. de Arbeiderspers, Amsterdam).*

Werner vom Hofe, Dr Peter Seifert en Werner Steinbacher: *Duizend jaren Germaansche Geschiedenis. Vertaald door* J. H. M. van der Eerden *(uitg. Westland, Amsterdam).*

Wilhelm Busch: *De Heilige Antonius van Padua. Vertaald door* Wilhelmina van 't Woud *(uitg. Westland, Amsterdam).*

Otto Bräutigam: *De landbouw in de Sovjet-Unie. Vertaald door* J. Lammertse Lzn *(uitg. Westland, Amsterdam).*

Hans Meffert: *Stuka's vallen aan! Vertaald door* C. Hölzermann *(uitg. Westland, Amsterdam).*

Natasja Gorjanowa: *Het roode drama. Vertaald door* J. Lammertse Lzn *(uitg. Westland, Amsterdam).*

Bernhard Faust: *De strijd om de mijn. Vertaald door* Cor Tepe *(uitg. Westland, Amsterdam).*

Gerhard Mondt: *Herbert Norkus. Vertaald door* Martien Beversluis *(uitg. Westland, Amsterdam).*

Friedrich Hülle: *De ware weidman. Vertaald door* F. P. M. Spaan *(uitg. Westland, Amsterdam).*

Ulf Seidl: *Het land met de duizend burchten. Vertaald door* J. Lammertse Lzn *(uitg. Westland, Amsterdam).*

Otto Erler: *Thor's gast. Vertaald door* J. S. de Groot *(uitg. „Hamer", Amsterdam).*

Margot Boger: *Het geheim van Stradivarius. Vertaald door* Jhr R. H. G. Nahuys *(uitg. N.V. Uitgeversmaatschappij „Atlanta", Amsterdam).*

Hans Dominik: *Het eeuwige hart. Vertaald door* J. Perey *(uitg. N.V. Uitgeversmaatschappij „Atlanta", Amsterdam).*